JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSZISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

SECHSUNDZWANZIGSTER BAND

BERLIN 1905
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, M. J. FRIEDLÄNDER, M. LEHRS, H. v. TSCHUDI, H. WÖLFFLIN

Redakteur: FERD. LABAN

INHALT

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

BEIHEFT

Sechsundzwanzigster Jahrgang Nr. 1 1. Januar 1905

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KONIGLICH PREUSZISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

DIE EINWEIHUNG UND ERÖFFNUNG DES KAISER FRIEDRICH-MUSEUMS.

Am 18. Oktober, dem Geburtstage weiland Seiner Majestät des Kaisers und Königs Friedrich hat im Anschluß an die Enthüllung des Allerhöchstdemselben auf der Spitze der Museumsinsel errichteten Reiterstandbildes die feierliche Einweihung des Kaiser Friedrich-Museums stattgefunden.

Nach Vollziehung der Denkmalsenthüllung betraten die Allerhöchsten und Höchsten Herrschaften das Museum durch den dem Denkmal gegenüberliegenden Haupteingang und wurden dort von dem Herrn Kultusminister und den Vertretern des Baues und der Museumssammlungen ehrfurchtsvoll begrüßt. Unter den Klängen einer Fanfare durchschritt der feierliche Zug das große Treppenhaus und begab sich nach der sogenannten Basilika, wo die Spitzen der Reichs- und Staatsbehörden, der Armee und der Marine, die Mitglieder des diplomatischen Korps, die Beamten der Museumssammlungen, sowie die anderen auf Allerhöchsten Befehl geladenen Gäste, darunter die Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins und zahlreiche Gönner und Freunde der Museen, sowie Vertreter der großen Kunstsammlungen des In- und Auslandes bereits versammelt waren.

Beim Eintritt der Allerhöchsten Herrschaften in den Festraum stimmte der Acappellachor der Königlichen Hochschule für Musik den Mendelssohnschen Psalm »Jauchzet dem Herrn« an. Nachdem Ihre Majestäten der Kaiser und die Kaiserin vor dem für Allerhöchstdieselben errichteten Throne Aufstellung genommen hatten, ergriff der Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten Dr. Studt das Wort zu folgender Ansprache:

Euere Kaiserlichen und Königlichen Majestäten!

Die Hülle von dem Denkmal ist gefallen, das uns das Bild des über alles geliebten Herrschers und Helden von neuem lebendig vor die Seele ruft, hell und leuchtend, wie es in den Tagen frischer Kraft Seinem Volke sich darstellte, und wie es, aus Schmerzen und Leiden nur um so verklärter strahlend wiedererstanden und unserer Erinnerung unauslöschlich eingeprägt ist.

Und diesem Denkmal gegenüber erhebt sich, nach manchen Mühen endlich glücklich vollendet, der Bau, dem heute Euere Kaiserliche und Königliche Majestät die Weihe geben wollen, — dem Gedächtnis Euerer Majestät in Gott ruhenden Herrn Vaters gewidmet und in Seinem Geiste geplant und ausgeführt.

Der Preußische Staat hat erst spät an die Aufgabe herantreten können, durch öffentliche Kunstsammlungen weiten Kreisen des Volkes die Gelegenheit zum Genuß des Reinsten und Schönsten darzubieten, welches der künstlerische Geist einer großen Vergangenheit den

nachfolgenden Geschlechtern überliefert hat. Es waren die schwersten und bedrängtesten Zeiten unseres Staates, in denen Friedrich Wilhelm III. den Gedanken faßte und mit großen persönlichen Opfern durchführte, Seiner Hauptstadt zu geben, was den Mittelpunkten anderer Kulturländer wie ein selbstverständliches Erbe zugefallen war. Aber als im Jahre 1830 Seinem Königlichen Schloß gegenüber sich die Tore des schönen Schinkelschen Baues auftaten und eine neu geschaffene Sammlung von Gemälden und Skulpturen sich den überraschten Blicken zeigte, war ein Keim gelegt, der sich rasch entwickeln und den Rahmen sprengen sollte, der anfänglich zureichend, ja reichlich erschienen sein mochte. Auch das Neue Museum, welches König Friedrich Wilhelm IV. gleich nach Seinem Regierungsantritt in Angriff nahm, war von den wachsenden Bedürfnissen bald überholt; und als im Jahre 1871 Kaiser Friedrich als Kronprinz zum Protektor der Königlichen Museen berufen wurde, sah er sich vor die Notwendigkeit umfassender Neugestaltungen gestellt. Die zu einer großen Kunstgewerbesammlung sich entfaltenden Bestände der alten Kunstkammer fanden in dem neuen Kunstgewerbe-Museum eine würdige Stelle. Die aus dem Vermächtnis der Wagnerschen Sammlung erwachsene Nationalgalerie nahm die Kunst des XIX. Jahrhunderts auf. Für die vaterländischen Altertümer und die Erzeugnisse der außereuropäischen Kultur- und Naturvölker wurde das Museum für Völkerkunde errichtet. Aber man konnte sich nicht verhehlen, daß die stetig sich mehrenden Kunstwerke des Mittelalters und der Renaissance nicht mehr zu ihrem vollen Rechte kämen. Und als die Verlegung des Packhofes von der Museumsinsel nach der Unterspree Raum zu weiterer Entfaltung schuf, suchte man durch eine allgemeine Konkurrenz einen Überblick über die Wege zu gewinnen, auf denen eine Befriedigung der verschiedenen Bedürfnisse im Zentrum der Stadt möglich erschien.

Das Ergebnis dieser Vorschläge war die Einsicht, daß eine starke Einschränkung des auf der Museumsinsel zu erfüllenden Programmes unvermeidlich sei und daß es sich empfehle, die für die Antike zu bestimmenden Bauten südlich, das damals sogenannte Renaissancemuseum nördlich von der Stadtbahn zu errichten. Diese Gedanken waren es, denen der Erlauchte Protektor noch in San Remo durch eine Niederschrift vom 16. Dezember 1887 Ausdruck gab, und die er als Kaiser durch einen Allerhöchsten Erlaß vom 6. April 1888 zur Durchführung bestimmte.

Mit besonderer Liebe verfolgte der Hohe Herr die Aufgabe, die bei uns vereinigten Kunstwerke der christlichen Epoche in einem Bau zusammenzuschließen, der durch seine ganze Gestaltung und Ausstattung imstande wäre, ihnen eine neue Heimat zu gewähren und sie dem Beschauer in einem Rahmen darzubieten, der ihre ursprüngliche Umgebung einigermaßen zu ersetzen vermöchte. Eine Ausstellung alter Kunstwerke aus königlichem und Privatbesitz, die im Jahre 1883 zur Feier der silbernen Hochzeit des kronprinzlichen Paares veranstaltet wurde, bot Gelegenheit zu einem Versuche mit der Durchführung solcher Gedanken, die in einer damals nur auszugsweise in die Öffentlichkeit gelangten Denkschrift von Hoher Hand Ausdruck fanden. Von Euerer Majestät in Gott ruhendem Herrn Vater wie von Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich mit gleicher warmer Liebe gehegt und verfolgt, sind diese Gedanken es gewesen, die Euere Majestät dem neuen Bau zugrunde gelegt haben. Mit vollem Verständnis hat der Künstler, dem wir die schöne Gestaltung des Baues verdanken, sie auf das glücklichste in seinem Werke ausgeprägt, und mit warmer Hingabe haben die Leiter der hier aufgestellten Sammlungen sie zur Durchführung gebracht.

Die gleiche hohe Auffassung der Aufgabe unserer öffentlichen Kunstsammlungen hat zahlreiche Freunde der Kunst und Gönner unserer Museen zu werktätiger und opferwilliger Mitwirkung an ihrer Bereicherung begeistert und einen an dieses Museum angeschlossenen Verein ins Leben gerufen, welchem Eure Majestät die Hohe Ehre erwiesen haben, seinen Mitgliedern beizutreten. Gewiß verdanken wir die glückliche Entfaltung der Sammlungen dieses Museums vor allem der rastlosen sachverständigen Tätigkeit ihrer Direktoren, der in den letzten Jahrzehnten unter nie versagender Mitwirkung der Landesvertretung reichere Mittel haben zur Verfügung gestellt werden können; und wenn irgend etwas die Freude des Tages trübt, so ist es der Umstand, daß derjenige Mann, welchem bereitwillig alle seine Genossen das vorzüg-

lichste Verdienst um das Erreichte zuerkennen, durch ein Leiden verhindert ist, an dieser Feier teilzunehmen. Mit nicht minderem Danke begrüßen wir die hochherzigen Schenkungen, die wie seit Jahren in stetiger Folge, in reicher Fülle auch am heutigen Tage dem Museum zuteil geworden sind, — ein leuchtendes Denkmal opferfreudigen Gemeinsinnes und warmer Liebe zur Kunst.

Euere Kaiserliche und Königliche Majestät haben dieses schöne Zusammenwirken der künstlerischen, wissenschaftlichen und Verwaltungskräfte mit den Kreisen einsichtiger und opferfreudiger Kunstfreunde in huldvollster Würdigung anzuerkennen und mich Allergnädigst zu ermächtigen geruht, die verliehenen Auszeichnungen in dieser Stunde bekannt zu geben.

(Die Allerhöchst verliehenen Auszeichnungen sind inzwischen im Deutschen Reichs- und Königlich Preußischen Staatsanzeiger vom 18. Oktober d. Js. veröffentlicht.)

Euere Kaiserliche und Königliche Majestät wollen mir huldvoll gestatten, noch ein Wort der Erinnerung und des Dankes alleruntertänigst hinzufügen zu dürfen.

Als Euere Majestät im Jahre 1896 geruhten, die Pläne zu diesem Bau zu genehmigen und ihre Ausführung zu befehlen, war es Ihre Majestät die Kaiserin Friedrich, die diesen Entschluß mit warmer Freude begrüßte und dann die weitere Ausgestaltung der Pläne und die ersten Stadien des Baues mit dem gnädigsten Interesse verfolgte. So gedenken wir auch heute in Ehrfurcht und Treue der Hohen kunstsinnigen Frau und begrüßen es mit wehmütiger Dankbarkeit, daß zwei hervorragende Kunstwerke Ihres Besitzes, die sich Allerhöchstihrer besonderen Schätzung erfreuten, durch Euerer Majestät Gnade und die hochherzige Stiftung Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Prinzessin Friedrich Karl von Hessen den Sammlungen dieses Museums als ein schönes Denkmal zugefallen sind.

Euere Majestät aber bitte ich den ehrfurchtsvollsten und tiefgefühltesten Dank für die Huldvollen Gnadenerweisungen entgegenzunehmen, die Allerhöchstdieselben diesem Museum haben zuteil werden lassen. Jeder einzelne, der diese Räume durchwandelt, wird ihnen auf Schritt und Tritt begegnen, und mit Stolz sich bewußt werden, was auch er der gnädigen und freigebigen Fürsorge seines Königs und Herrn schuldet.

Dieses Haus aber möge geweiht sein für alle Zeiten zu einer Pflegstätte wahrer Kunst und echter Wissenschaft, in dem Hohen Sinne, in dem Euere Majestät es gestiftet haben. Dann allein, aber dann auch im edelsten und schönsten Sinne wird es ein Denkmal des unvergeßlichen Herrschers sein, dessen Namen zu tragen ihm vergönnt worden ist.

Seine Majestät der Kaiser und König hatten hierauf die Gnade, folgende Worte an die Versammlung zu richten:

Ich spreche Ihnen, Herr Minister, Meinen herzlichen Dank aus für die schönen und eindrucksvollen Worte, mit denen Sie soeben Meiner Vorfahren, insonderheit Meiner geliebten Eltern, und Ihrer segensreichen Fürsorge für die Museen gedacht haben.

Der heutige Geburtstag Meines in Gott ruhenden Herrn Vaters, weiland Seiner Majestät des Kaisers und Königs Friedrich, hat uns vereint, zwei Seinem Gedächtnis gewidmete Denkmäler der Öffentlichkeit zu übergeben. Das treffliche Reiterstandbild, vom Deutschen Reiche in dankbarer Verehrung errichtet, und von genialer Künstlerhand geschaffen, wird die Siegfriedsgestalt und die gewinnenden Züge des Verewigten noch späten Geschlechtern vor Augen führen; und dieser stolze Bau mit seinen reichen Sammlungen wird Zeugnis ablegen von dem Wirken und Schaffen des Edlen Herrschers, der in dem Herzen des Deutschen Volkes als hehre Lichtgestalt immerdar fortleben wird.

Er, der hochgemute Recke, der Seines Königlichen Vaters Schlachten schlug, um dem Reiche den Weg zu bereiten, der mit glühender Begeisterung an dem Wiederaufbau des Reiches teilnahm, ließ es, als des Krieges Stürme schwiegen, Seine besondere Sorge sein, die Künste des Friedens zu mehren und zu fördern. Das hat sich namentlich auch in Seinem Verhältnis zu den Berliner Museen bewährt. Im Jahre 1871 als Pro-

tektor an ihre Spitze getreten, hat Er im Verein mit Seiner kunstsinnigen Gemahlin, Meiner Erlauchten Frau Mutter, bis in die Tage des Leidens, ja des Todes schützend, sorgend und leitend über diesen Anstalten gewacht. Wenn der Kreis der Museen sich in ungeahnter Weise erweitert hat, neue große Sammlungen hinzugetreten, die alten neu gestaltet und durch eine Fülle neuer Schätze bereichert worden sind, so daß sie neben den älteren, von Hause aus reichen Sammlungen des Auslandes mit Ehren genannt werden können, — wem anders ist es zu danken, als der nimmermüden Fürsorge dieses Erlauchten Herrscherpaares, das um Großes wie um Kleines besorgt und, alle Schwierigkeiten überwindend, dem inneren wie dem äußeren Ausbau siegreich die Wege bahnte! Darum war es eine Pflicht ehrfurchtsvollen Dankes, diesen Bau und die in ihm vereinigten Sammlungen für alle Zeiten mit dem Namen des Kaisers Friedrich zu verknüpfen.

Mir aber ist es ein köstliches Vermächtnis, die erhabenen und edlen Absichten, die dem kunstsinnigen Schaffen des geliebten Herrschers wie allem Seinem Tun zugrunde lagen, an Meinem Teile weiter zu führen und zu verwirklichen.

Wenn wir heutzutage unsere Kunst von entgegengesetzten Richtungen zerklüftet sehen, die sich befehden, und von denen die eine über die andere sich hinwegzusetzen bemüht ist, wenn es sich dabei zum Teil nach Meiner Überzeugung — Ich habe das schon öfter hervorgehoben — um Irrwege handelt, die vom wahren Schönheitsideal weit abführen, so sollten sich unsere Künstler mit um so mehr Ernst ins Bewußtsein rufen, welch hehre Güter in ihre Hand gelegt sind. Aber nicht jene Gegensätze sind es, von denen Ich heute reden will. Angesichts des Friedensfürsten, dem die heutige Feier gilt, liegt Mir vielmehr daran, dasjenige zu betonen, was geeignet erscheint, die getrennten Richtungen wieder einander näher zu bringen.

Es ist das Studium der Meister der Vergangenheit, welches nach Meiner festen Überzeugung vor allem dazu befähigt, tiefer in die Probleme der Kunst einzuführen. So wenig es dem Genie versagt sein kann, aus unbekannten und verborgenen Tiefen zu schöpfen, so wenig kann es richtig sein, wenn jüngere Künstler sich von aller Tradition und Schule lossagen zu können meinen. Der unerschütterliche Ernst, das heilige Streben, mit dem ältere Meister um das Ideal der Kunst gerungen haben, bietet auch den Künstlern unserer Tage ein unerreichtes Vorbild und sollte namentlich in der jüngeren Generation Selbstkritik, Bescheidenheit und Achtung vor den Leistungen anderer fördern. Nur so wird ein gegenseitiges Verständnis angebahnt und dem wahren Fortschritte der Kunst gedient werden.

Daß die Sammlungen dieses Museums hierzu und zu einer einheitlichen Weiterentwickelung der Kunst auf nationaler Grundlage beitragen möchten, ist Mein heißer Wunsch und entspricht — deß bin Ich gewiß — in besonderem Maße den hohen Zielen Kaiser Friedrichs, Dessen Streben allezeit auf Pflege des historischen Sinnes und Förderung der idealen Auffassung der Kunst gerichtet war. Herrlich hat der Hohe Herr diese Ziele in einer Ansprache bei der 50jährigen Jubelfeier der Museen im Jahre 1880 Selbst bezeichnet, indem Er die unvergeßlichen Worte sprach:

»Wir wissen, wie in den Tagen unseres größten nationalen Unglücks, als alles zu wanken schien, der Gedanke an die idealen Ziele des Menschen sich schöpferisch-stark und lebendig erwies. Dankbar dürfen wir heute genießen, was die grundlegende Arbeit jener trüben Zeit geschaffen. Aber wir werden dieses Genusses nur froh werden, wenn wir auch der Verpflichtungen eingedenk sind, die er uns auferlegt. — Es gilt heute viel-

leicht mehr denn je an unseren idealen Gütern festzuhalten, die Erkenntnis ihres Wertes und ihrer rettenden Macht unserem Volke mehr und mehr zu erschließen. Diese Anstalt soll nichts anderes sein, als eine Sammlung des Schönen aller Zeiten zum Nutzen und Frommen der ganzen Nation.«

Und so möge der Segen Kaiser Friedrichs auch ferner über diesem Hause und über unserer Kunst walten!

Nachdem Seine Majestät der Kaiser geendet hatten, brachte der Generaldirektor der Königlichen Museen auf Allerhöchstdenselben ein Hoch aus, in welches die Festversammlung begeistert einstimmte. Mit dem Gesang der Nationalhymne endete die Feier in der Basilika, an die sich ein Rundgang der Allerhöchsten und Höchsten Herrschaften und der Festgäste durch die Räume des Museums anschloß.

Mit dem 20. Oktober ist dasselbe dem Besuche des Publikums eröffnet worden.

Das Kaiser Friedrich-Museum ist in den Jahren 1897—1904 nach den Plänen und unter künstlerischer Oberleitung des Geheimen Oberhofbaurats Ihne erbaut. Die Ausführung hat der Regierungs- und Baurat Hasak geleitet.

Es enthält die Königliche Gemäldegalerie und die Sammlung der Skulpturen der christlichen Epoche, an deren Spitze Geheimer Regierungsrat Bode als erster, Dr. M. Friedländer als zweiter Direktor stehen, sowie das Königliche Münzkabinett mit den Herren Professoren Dr. Menadier und Dr. Dressel als Direktoren.

Ein Führer durch das Kaiser Friedrich-Museum und eine neue Auflage des Katalogs der Königlichen Gemäldegalerie sind mit der Eröffnung ausgegeben worden.

PERSONALVERÄNDERUNGEN

Ernannt wurden:

die bisherigen Direktorialassistenten, Professoren Dr. Grünwedel nnd Dr. von Luschan, sowie die Dirigenten, Professoren Dr. Seler und Dr. von den Steinen zu Direktoren am Museum für Völkerkunde;

der Direktorialassistent Dr. Friedländer zum zweiten Direktor der Gemäldegalerie und der Sammlung der Skulpturen des christlichen Zeitalters;

der Direktor des Kupferstichkabinetts in Dresden, Professor Dr. Lehrs, zum Direktor des Kupferstichkabinetts der Königlichen Museen.

KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JULI — 30. SEPTEMBER 1904

A. GEMÄLDE-GALERIE

Vom Kaiser Friedrich Museums-Verein wurden gegen Erstattung des Kaufpreises die folgenden Gemälde übernommen:

1. Die Grablegung Christi von Simone Martini, ein Täfelchen des Meisters von Siena, das mit mehreren im Louvre und in Antwerpen bewahrten Stücken zu einem Altar gehört. Das Gemälde ist im 23. Band unseres Jahrbuchs S. 141 veröffentlicht.

2. Das aus dem Gymnasium zu Glatz stammende Madonnenbild eines böhmischen Meisters aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts, eines der bedeutendsten Denkmäler der historisch wichtigen altböhmischen Malkunst.

3. Das Diptychon eines kölnischen Meisters aus der Zeit um 1350, mit der Darstellung der thronenden Madonna auf der einen, der Kreuzigung Christi auf der anderen Seite. Das Altärchen, dessen Originalrahmung erhalten ist, stammt anscheinend aus St. Georg in Köln.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGUSSE

ANTIKE SKULPTUREN

Die Sammlung der Originale erhielt als Geschenk von Herrn A. Vogell in Nikolajew einen im Gebiet des alten Olbia gefundenen Grabstein mit der Inschrift

VAL MVCAT
RALISET OL
BIA BRISAIS
FILIS B∅MFC

Die Buchstaben, deren Formen auf die erste Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. weisen, waren mit roter Farbe gefüllt, von der noch deutliche Spuren erhalten sind. Das Material ist ein brauner, löcheriger Kalktuff.

Veröffentlicht wurden über Unternehmungen der Abteilung folgende Werke, welche zugleich Abbildungen und Besprechung des in die Königlichen Museen gelangten Anteils an den Funden enthalten:

Magnesia am Maeander. Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen der Jahre 1891 bis 1893 von Karl Humann. Die Bauwerke bearbeitet von Julius Kohte. Die Bildwerke bearbeitet von Karl Watzinger. Mit 14 Tafeln und 231 Abbildungen im Text. Berlin, Georg Reimer, 1904. 35 Mark.

Priene. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895—1898. Von Theodor Wiegand und Hans Schrader. Unter Mitwirkung von G. Kummer, W. Wilberg, H. Winnefeld, R. Zahn. Mit 1 Plan, 22 Tafeln und 614 Abbildungen im Text. Berlin, Georg Reimer, 1904. 50 Mark.

Vom »Führer durch das Pergamon-Museum« wurde eine englische Ausgabe veranstaltet mit Beigabe der Tafel I der »Beschreibung der Skulpturen aus Pergamon« unter dem Titel: Guide to the Pergamon Museum. Translated by Mary McMahon Honau. Berlin, Georg Reimer, 1904. 1 Mark.

i. V.
WINNEFELD

C. ANTIQUARIUM

Für die Sammlung der Vasen:

Altphrygische Gefäße und andere Altertümer aus dem Tumulus von Bosöyük. Vgl. A. Koerte, Athen. Mitteilungen 1899, S. 1 ff.

Eine Sammlung altapulischer Gefäße.

Große schwarzfigurige, etruskisch-jonische Amphora. Auf der Schulter laufende Frau zwischen Flügelpferden, um den Bauch obszöner Komos von Silenen und Mänaden. Aus dem italienischen Kunsthandel.

Junge schwarzfigurige Lekythos. Bärtiger Mann mit Dreizack, auf Hippalektryon reitend, links von ihm, nach links eilend, eine Frau mit ausgestreckten Armen, Oberkörper und Gesicht nach rechts zurückgewendet, rechts von ihm, nach rechts eilend, umblickend Mann mit weißem Haar und Bart, in der Rechten den Dreizack, in der Linken ein Trinkhorn haltend. Im freien Raume Zweige und Delphine. Aus Kara bei Athen.

Späthellenistischer Becher mit plastischem Gesicht, erwähnt bei Wiegand und Schrader, Priene S. 439 i. Aus dem italienischen Kunsthandel.

Sammlung von Sigillatagefäßen der arretinischen Fabrik. Auf den unverzierten Gefäßen kommen als Fabrikantennamen vor: P. Attius, Q. Castricius Ve., L. Rasinius Pisanus, T. Rufrenus, C. M. Von zwei kelchförmigen Reliefgefäßen mit den Stempeln des M. Perennius und des Bargates ist das eine ornamental, das andere mit Rebzweigen verziert. Ein drittes kelchförmiges, fragmentiertes Gefäß mit der Signatur Hilarus L. Avili Surae zeigt mehrmals wiederholt ein großes Tropaion, links von ihm eine stehende, nackte, männliche Figur von heroischem Charakter, rechts eine weibliche Gestalt in sinnender Haltung (eine Provinz?). Ein Teller ist am Rande mit plastischen Ranken in Barbotinetechnik verziert. Aus dem italienischen Kunsthandel.

Für die Sammlung der Terrakotten:

Karikierte Figur eines alten Fischers, der auf einem Felsen sitzt. In der Linken hält er einen kleinen Korb. Aus Thyatira.

Hellenistische Lampe in Form eines karikierten, hockenden Mannes. Der große Phallos enthält das Brennloch. Aus dem italienischen Kunsthandel.

Frührömische Lampe von ungewöhnlicher Größe. Auf dem dreieckigen Griffe: Hahn, Kerykeion, Mohn und Ähren, Büsten von Sol und Luna. Auf dem Becken über einem Halbmond, an dessen Enden Sterne angebracht sind, weiblicher Kopf mit archaistischer Haartracht, über dem oben eine Hand hervorkommt. Aus dem italienischen Kunsthandel.

Eine Sammlung von Fragmenten architektonischer Reliefs, meist von der sogenannten Campanagattung. Bei einigen Stücken ist die alte Bemalung in seltener Frische erhalten. Aus dem Nachlasse des Bildhauers Professor Kopf in Rom.

Für die Sammlung der Bronzen:

Relief von einem Kessel oder einem Dreifuß. Zwei Löwen in Wappenstellung um eine

sehr gut gebildete Lotosblüte gruppiert. Formengebung der ersten Hälfte des VI. Jahrhunderts. Aus Makedonien.

Hals und Henkel einer sehr großen Kanne. Am unteren Ansatz des Henkels zwei Sirenen mit dem Kopftypus der samisch-ephesischen Kunst. Aus dem italienischen Kunsthandel.

Hocharchaische nackte, stehende Jünglingsfigur. Aus Kreta.

Statuette der Athena in stürmischer Bewegung. Aus römischer Zeit, aber auf älteres Vorbild der großen Kunst zurückgehend. Aus Seleucia in Syrien.

Palästragerät, Tragring mit zwei Schabern und Ölkännchen. Dazu ein Tintenzeug, bestehend aus zwei zylindrischen Büchschen, die nebeneinander gelötet waren. Der Verschluß der in Scharnieren sich bewegenden Klappdeckel ist durch wagerecht drehbare Riegel hergestellt. Auf dem Boden der einen Büchse eingestempelt C·SENT, auf dem der anderen ANTH. Ferner Reste der Beschläge eines Kästchens. Das Ganze stellt wohl einen Grabfund dar. Angeblich aus Athen.

Als Geschenk des Herrn Direktors Wiegand:

Schiebekästchen mit chirurgischen Instrumenten. Aus Kyzikos.

i. V.
WINNEFELD

D. KUPFERSTICHKABINETT

Die wichtigen Erwerbungen sind folgende:

A. KUPFERSTICHE

HEINRICH ALDEGREVER. Madonna. B. 53.

HANS SEBALD BEHAM. Die Gerechtigkeit des Trajan. B. 82, Pauli 86 I. Zustand.

AUGUSTIN HIRSCHVOGEL. Die Landschaft mit der Holzbrücke. B. 61.

FERDINAND BOL. Junger Offizier mit Federbarett. B. 11.

JAN JORIS VAN VLIET. Nach Rembrandt. Brustbild eines alten Mannes. B. 23, Rovinki I. Zustand.

ANDRIES BOTH. Der Einsiedler. B. 2 I. Zustand.

BARTHOLOMÄUS BREENBERG. Die Ruinen von Rom. B. 1—17.

MARCANTONIO RAIMONDI. Nach Raffael. Die Predigt Pauli in Athen. B. 44. — Die hl. Cäcilie. B. 116.

B. HOLZSCHNITTE

ALBRECHT ALTDORFER. Der hl. Hieronymus. B. 57.

HANS BALDUNG GRIEN. Der hl. Hieronymus. P. 70.

HANS HOLBEIN D. J. Typus Cosmographicus Universalis (Weltkarte). Pass. III p. 383 Nr. 37.

URS GRAF. Die Apostel Petrus und Paulus. B. 10, His 302.

HANS WEIDITZ (der Petrarcameister). Kaiser Karl V. (Titelblatt zu: J. v. Trittenheim, Von den syben Geistern. Nürnberg, Hieronymus Höltzel 1522. [Weller 2283].)

DEUTSCHE SCHULE XVI. JAHRHUNDERT. Ulrich Zwingli. — Judith und Holofernes.

C. ILLUSTRIERTE BÜCHER

Eginhartus. Vita et Gesta Karoli Magni. Köln 1521. 4°. Mit einem Holzschnitt des Anton Woensam von Worms, Merlo 650.

Johannes Eck. Passio domini. s. l. e. a. 8°. Mit Holzschnitten.

Jeremias Drexel, S. J. Aeternitatis Prodromus Mortis Nuntius . . Colon. Agrippinae (Köln) Sumpt. Cornel ab Egmond et Sociorum 1630. 16°. Mit Kupferstichen.

Johannes Maria Tolosani de Colle. Compendio di Sphera et Machine del Mondo. Firenze, Bernardo Zucchetta 1514. 4°. Mit Holzschnitten.

Antonius Negusantius de Fano. Tractatus de Pigneribus et Hypothecis . . Characteribus Cynthii Achillini excussa. Bonon (Bologna). 1526. Fol. Mit einer Titelumrahmung in Holzschnitt.

Fabio Glissenti. Discorsi Morali . . contra il Dispiacer del Morire. Venetia, Domenico Farri 1596. 4°. Mit Holzschnitten.

Charles Dickens. Bleack House. With Illustrations by H. K. Browne (Phiz). London 1853. 8°. Mit Stahlstichen.

i. V.
SPRINGER

E. MÜNZKABINETT

Die Sammlungen sind vermehrt um 1 griechische, 23 neuzeitliche, 35 orientalische Münzen, 6 Medaillen und Plaketten und 8 Siegel, insgesamt 50 Stück. Es handelt sich dabei durchweg um Geschenke, welche zu ver-

danken sind dem Königlichen Kultusministerium und den Herren Konsistorialrat Dr. Ebrard in Frankfurt, Edlinger in Charlottenburg, Hofgoldschmied Günther (in Firma: Vollgold und Sohn) in Berlin, v. d. Marwitz in Fürstenwalde, Prof. Moritz in Kairo, Direktor Perrot in Koblenz, Prof. Wagner in Berlin und Direktor Wiegand in Konstantinopel.

MENADIER

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Unter den Erwerbungen der ägyptischen Abteilung im vergangenen Vierteljahr ist vor allem ein in der Nähe von Rom gefundenes Marmorrelief zu nennen, das offenbar ein römisch-ägyptisches Serapeum darstellt. Im Mittelraum eines dreiteiligen Gebäudes steht die Herme eines bärtigen Gottes, während in jedem der beiden Seitenflügel die Figur eines sitzenden Löwen mit bärtigem Männerkopf aufgestellt ist. Draußen vor dem Gebäude erhebt sich neben einer Palme, die die Landschaft als ägyptisch kennzeichnet, die Statue eines Stieres.

Eine Schutztafel gegen wilde Tiere und ein interessanter koptischer Grabstein, sowie ein aramäisches und ein großes arabisches Ostrakon konnten, zum Teil durch Tausch, der Sammlung zugeführt werden.

i. V.
SCHÄFER

G. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Erworben wurden: 11 altbabylonische Tontafeln, darunter 5 Briefe, sowie 20 Täfelchen, von denen 17 neuassyrische Kontrakte — die ersten, die in den Besitz der Abteilung gekommen; ein vorzüglich erhaltener Tonzylinder Nebukadnezars aus dem Sonnentempel zu Sippar und ein größeres Bruchstück einer Bauurkunde aus dem Tempel der Göttin Gula zu Borsippa; ein altbabylonischer Türangelstein mit sechzehnzeiliger wertvoller Inschrift Gimil-Sins, Königs von Ur; 6 babylonische Siegelzylinder; ein wohlerhaltener Backstein eines Königs Pu-ḫi-ia, Sohnes des Asir — ein Duplikat zweier zuerst von P. Scheil bekannt gegebener, unweit Tuz Churmati gefundener Backsteine, denen zufolge Puḫia König des Landes Ḫuršitu (*ma-a-at ḫu-ur-ši-tim*) gewesen; endlich ein großes aus zwei Stücken zusammengesetztes Fragment einer Alabastertafel des Königs Sanherib — ein Duplikat der im Museum von Konstantinopel bewahrten, aber historisch wichtig durch allerlei Ergänzungen zu dem Bericht von Sanheribs arabischem Feldzug.

DELITZSCH

H. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1904, XXV bis XL. Berlin 1904.

Kaiserlich Deutsches Archäologisches Institut: Fr. Kekule von Stradonitz, Die antiken Terrakotten, III, 1—2, bearbeitet von F. Winter. Berlin 1903.

Chronik der Königlichen Akademie der Künste. Berlin 1903.

Direktion des Schlesischen Museums in Breslau: H. Seger, Der Schutz der vorgeschichtlichen Denkmäler. Denkschrift. 1904.

Direktion des Kunstgewerbe-Museums in Leipzig: Jahresbericht 1903. Leipzig 1904.

Führer durch das Kestner-Museum. Herausgegeben von der Museums-Verwaltung. 2. Aufl. 2. Abteilung. Hannover 1904.

Verwaltung der Kaiser Wilhelm-Bibliothek in Posen: Die Begründung der Kaiser Wilhelm-Bibliothek. Posen 1904.

Magistrat von Budapest: Budapest régiségei, szerk. Kuzsinszky Bálint. VIII. Budapest 1904.

Catalogus der Schilderijen in het Rijks-Museum. Amsterdam 1903.

Catalogus van het Rijks-Museum van oudheden te Leiden. Egyptische afdeeling. 1. deel. Leiden 1904.

The American Numismatic and Archæological Society of New York. Proceedings and Papers, Forty-Sixth Annual Meeting 1904.

The Museum of the Brooklyn Institute of Arts and Sciences. Memoirs of Art and Archæology. Vol. I. No. 1. 2. 4. New York 1902—1904.

Geschenk des Arbeitsausschusses: Bericht über die Kunstgeschichtliche Ausstellung zu Erfurt im Jahre 1903.

Geschichte der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen in Basel. 127. Jahr, 1903. Basel 1904.

Jahresbericht des christlichen Kunstvereins der Erzdiözese Köln für 1903.

Herr Staatsrat und Konservator O. Retowski in St. Petersburg: O. Retowski, Die Münzen der Gireï. Heft 1—2. Moskau 1901—1903.

Herr Talfourd Ely in London: T. Ely, Roman Hayling. London 1904.

Herr v. Bassenitz zu Koburg: L. Oelenheinz, Die Marienkirche in Königsberg, Franken. Festschrift. 1904.

Herr k. Rat Dr. J. Dernjač in Wien: Der Empfang der Gesellschaft österreichischer Kunstfreunde im Palais Harrach am 9. Mai 1903. Wien 1903.

Herr Dr. Ernst Aßmann in Berlin: E. Aßmann, Das Floß der Odyssee. Berlin 1904.

Herr Max v. Boehn in Berlin: M. v. Boehn, Goya. Stuttgart 1904. (Separatabdruck.)

LABAN

J. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Geschenk. Herr Dr. med. et phil. Haberer: Ethnographica von der Insel Botel Tobago an der Südostspitze von Formosa.

WEST- UND ZENTRALASIEN

Durch die Liberalität der Herren James Simon und des verstorbenen Kommerzienrats Krupp wurde es ermöglicht, die Resultate der Turfan-Expedition zu übernehmen. Sie enthalten Fresken aus der Umgebung Turfans, Tonfiguren, Holzschnitzereien, Bilder und Miniaturenreste, sowie verschiedene andere Altertümer, auch eine kleine ethnographische Sammlung aus den Oasen Turfan und Kutscha.

Geschenke. Herr W. R. Rickmers: Ethnographica aus Zentralasien. — Herr James Simon: Von Dr. Huth in Russisch-Turkistan gesammelte Ethnographica. — Herr Wiedemann: Einen Reitermantel aus dem Kaukasus.

NORDASIEN

Ankauf. Ethnographica aus Sibirien.

CHINA

Von Sr. Majestät dem Kaiser überwiesen: Drei Abreibungen der Reliefs vom Wu-liang-ts'ï.

Geschenk. Herr Major von der Heyde: Ein großer Bronze-Buddha, 2 m 12 cm hoch.

Ankäufe. Eine Bronzegruppe: De-mch'og und Çakti. — Eine Tempelglocke, datiert 1623 n. Chr. — Ein Chunchusenbogen. — Ein Richtschwert.

Leihgabe. 26 auf Seide gemalte Illustrationen zu dem klassischen Romane San-kuo-chih, dem Museum von Herrn Hauptmann Erich Mansfeld übergeben.

JAPAN

Ankauf. Selected relics of Japanese art, edited by S. Tajima. Vol. 1—10.

Herr Dr. Richter, früher am Ethnographischen Museum in Dresden, ist bei der indischen Abteilung, Herr Dr. Kümmel bei der ostasiatischen als Volontär eingetreten.

Herr von Lecoq ist zwecks einer Forschungsreise auf längere Zeit beurlaubt worden.

GRÜNWEDEL

WESTAFRIKA

Geschenke. Herr R. Visser in Düsseldorf: 52 Nummern aus Loango, meist alte große geschnitzte Zauberfiguren von sehr großem Werte. — Herr Hauptmann Glauning: Eine kostbare Sammlung von 130 Nummern aus Bornu, Marghi, Falli usw. — Herr Oberleutnant Smend: Eine sehr sorgfältig angelegte und wertvolle Sammlung von 50 Nummern, meist Modelle von Häusern, Hütten, Herden, sowie Gefäße usw. — Herr v. Stefenelli: 16 Nummern aus Calabar, darunter mehrere große geschnitzte Masken von bisher unbekannter Art. — Herr Oberleutnant Foerster: 180 Nummern, meist aus dem bisher noch wenig bekannten Nsimu-Gebiet (Kamerun). — Frau Schulz aus dem Nachlasse von Herrn Oberleutnant Schulz: 6 Num-

mern aus derselben Gegend. — Herr Waldmann: 28 Nummern aus dem Hinterlande von Kamerun.

Ankäufe. Eine große Sammlung aus Südost-Kamerun mit 560 Nummern, 7 Stücke aus Benin.

NORDAFRIKA

Geschenke. Herr Arnold Holtz: 30 Nummern aus Abessinien. — Herr Prof. Schweinfurth: Eine Fergille (Knallpeitsche zum Verscheuchen von Vögeln) mit zwei die Verwendung erläuternden Photographien, Oberägypten.

OZEANIEN

Geschenke. Herr Stationschef Boluminski: 242 Nummern meist aus Neu-Irland, darunter zahlreiche sehr kostbare Schnitzwerke. — Herr Generalkonsul Kayser: Zwei ausgezeichnet schöne Duk-Duk-Masken aus Neubritannien. — Herr Regierungsarzt Dr. Born: Eine große, fast eine Tonne wiegende geschnitzte Dachstütze aus Yap. — Herr stud. ing. Martin: Drei Nummern aus Herbertshöhe.

Ankauf. 86 ethnographische Gegenstände und 90 Photographien aus Ponape.

V. LUSCHAN

NORDAMERIKA

Geschenk. Herr H. Stadthagen: Viktoria, Kanada: Ein geflochtener Korb von der Insel Attu, Aleuten.

MITTELAMERIKA

Geschenk. Von der Königlich Niederländischen Regierung: Gipsabguß einer Nephritplatte im Ethnographischen Reichsmuseum in Leiden, die in ihren Hieroglyphen das älteste Datum im Gebiet der Mayakultur aufweist und vom Graciosafluß an der Grenze von Britisch-Honduras und Guatemala stammt.

SÜDAMERIKA

Geschenke. Herr Direktor Seler: Eine Anzahl Geräte aus Bronze, darunter ein sehr interessanter Meißel und ein Messer mit Rasselbehälter aus Lambayeque, Peru. — Herr Dr. F. Knaudt, Cochabamba, Bolivien: Eine Rohrflöte und einige Hausgeräte von Indianern und Mestizen aus Cochabamba.

Ankäufe. Eine umfangreiche Sammlung von Tongefäßen, Tonfiguren und Steingeräten, das Ergebnis systematischer Ausgrabungen auf Begräbnisplätzen bei El Zamuro und Camburito am Ostende des Valenciasees, Venezuela, und sich darauf beziehende Photographien (vgl. Globus Bd. 86 Nr. 7, 1904).

VON DEN STEINEN

Anthropologische Sammlung

Geschenk. Herr Oberarzt Dr. Leupolt: Vier Schädel aus Deutsch-Ostafrika.

V. LUSCHAN

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG UND SAMMLUNG FÜR DEUTSCHE VOLKSKUNDE

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Frau Geheimrat Virchow in Berlin: Tongefäß von Niemitsch, Kr. Guben. — Herr Konservator Krause in Berlin: Tongefäße von Wilmersdorf, Kr. Beeskow-Storkow. — Herr Direktor Erman in Berlin und Herr G. Lucas in Wiesbaden: Teile einer großen Spiralplattenfibel von Burschen, Kr. Oststernberg. — Herr Königlicher Baurat Lent in Lipke: Ein großes neolithisches Tongefäß von Lipke, Kr. Landsberg a. W. — Herr Rittergutsbesitzer von Bredow in Landin: Slavische Tonscherben und Tierknochen von Landin, Kr. Westhavelland. — Herr Ingenieur C. Giebeler in Groß-Lichterfelde: Tongefäßscherben von Groß-Lichterfelde, Kr. Teltow. — Herr Betriebsleiter W. Giebeler in Bergisch-Gladbach: Kopf einer Bronzenadel von Groß-Lichterfelde, Kr. Teltow. — Herr Ingenieur Frankenstein in Berlin: Tongefäßscherben von Zielenzig, Kr. Oststernberg.

Ausgrabungen im Auftrage der Generalverwaltung: Feuersteingeräte und ein großes neolithisches Tongefäß von Lipke,

Kr. Landsberg a. W. — Tongefäße, Scherben, Bronzenadel und Steingeräte von Papitz, Kr. Kottbus. — Funde von Ansiedelungsstellen bei Alt-Glienicke, Kr. Teltow.

PROVINZ OSTPREUSZEN

Geschenk. Herr Bezirksgeologe Dr. P. G. Krause in Berlin: Ein Feuersteinbeil von Rosenthal, Kr. Angerburg.

PROVINZ POMMERN

Geschenk. Herr Geheimrat Pippow in Grunewald: Ein Steinhammer von Vieschen, Kr. Stolp.

Ankäufe. Die Sammlung des Herrn Maaß in Kenzlin wurde in Gemeinschaft mit der Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde in Stettin erworben. Sie enthält außer pommerschen Funden solche aus anderen preußischen Provinzen und europäischen Ländern. Durch Vermittelung derselben Gesellschaft wurde ferner eine kleinere Sammlung von Feuerstein- und Steingeräten aus den Kreisen Uckermünde, Demmin, Randow usw. angekauft.

PROVINZ POSEN

Geschenke. Herr Rittergutsbesitzer Berlinicke in Brostowo: Eine große Urne mit Falzdeckel, Beigefäße, Bruchstücke einer Ohr- oder Gesichtsurne und kleine Beigaben von Metall und Glas aus Brostowo, Kr. Wirsitz. — Die Königliche Ansiedelungskommission überwies Tongefäße und kleine Beigaben aus einem Steinkistengrabe von Bomblin, Kr. Obornik. — Herr Max Loeding in Halberstadt: Tongefäß von Usch, Kr. Kolmar i. P. — Herr Ingenieur Frankenstein in Berlin: Tongefäße und Beigaben von Bronze und Eisen aus römischer Zeit von Karlsdorf bei Bromberg und slavische Topfscherben von Fordon, Landkreis Bromberg.

Ausgrabungen im Auftrage der Generalverwaltung: Tongefäße, Bronzen und Steingeräte von Wloschanowo, Kr. Znin. Tongefäße, Steingeräte, Bronzenadeln u. a. von Iwno, Kr. Schubin. Tongefäße von Ludom und Bomblin, Kr. Obornik, Brostowo, Kr. Wirsitz. Mit Ausnahme der letzten Fundstelle wurden die Ausgrabungen auf Gütern der Königlichen Ansiedelungskommission ausgeführt, welche Behörde die Untersuchungen in dankenswerter Weise unterstützt hat. In Brostowo wurde die Ausgrabung unter bereitwilligster Hilfe des Herrn Rittergutsbesitzer Berlinicke vorgenommen.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenk. Das Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau überwies als Geschenk: Grabfunde von Jordansmühl, Kr. Nimptsch und Kuttlau, Kr. Glogau.

Ankauf. 29 Tongefäße von Alt-Jauer, Kr. Jauer.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Amtsvorsteher Seligmann in Cröbeln: Einige interessante verzierte Tongefäßscherben von Prieschka, Kr. Liebenwerda. — Die Herren Fabrikbesitzer Coste, Schulze und Diesing in Biere: Mittelalterliche Topfscherben und Tierknochen von Biere, Kr. Kalbe.

Ankäufe. Steingeräte aus der Provinz Sachsen. Vier Steingeräte von Wollmirstädt. Neolithische und spätere Tongefäße mit Beigaben von Prieschka, Kr. Liebenwerda.

PROVINZ HESSEN-NASSAU

Ankauf. Nachbildung eines Bronzemessers von Tiefengruben, Kr. Fulda.

PROVINZ WESTFALEN

Geschenke. Die Königliche Eisenbahndirektion Essen überwies einige Grabfunde von Herten, Kr. Recklinghausen. — Herr Prof. Dr. Dragendorff in Frankfurt a. M.: Eiserne Geschützpfeile von Haltern, Kr. Coesfeld.

PROVINZ HANNOVER

Geschenke. Herr Dr. Schierholz in Varrel: Feuersteinspäne aus dem Gehölz Delloh bei Freistatt. — Von der Königlichen Eisenbahndirektion Hannover wurde eine Bronzeaxt von Westen, Kr. Verden, überwiesen.

Ankauf. Tongefäß von Hitzacker, Kr. Dannenberg.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Ankauf. 2 Feuersteinbeile von Lütjenburg, Kr. Plön.

Ausgrabung im Auftrage der Generalverwaltung: Feuersteinsplitter, Tonscherben, Knochen, Muscheln usw. von einem Muschelhaufen bei Eckernförde.

HOHENZOLLERN

Ankauf. Knochenpfeife von Hohenzollern.

BRAUNSCHWEIG

Geschenk. Herr M. Loeding in Halberstadt: Ein Glasfläschchen aus Braunschweig.

ELSASZ-LOTHRINGEN

Geschenk. Das Museum der Stadt Metz überwies als Geschenk eine Sammlung von Briketagefunden und Topfscherben von Marsal und Burthecourt in Lothringen.

UNGARN

Geschenk. Herr Prof. Herepei in Nagy-Enyed: Tonscherben, zum Teil bemalt, von einer steinzeitlichen Ansiedelung bei Pokafalva, Kom. Alsó-Fehér.

Ankauf. Mehrere kleinere Sammlungen verschiedener Altertümer von Kis-Köszeg, Vörösmarth, Sopse, Kom. Baranya, Dalja und Erdöt in Slavonien.

Die Abteilung beklagt den am 11. August erfolgten Heimgang des Mitgliedes der Sachverständigenkommission des Herrn Alexander Meyer-Cohn, welcher der Abteilung ein treuer, stets hilfsbereiter Freund und Förderer war.

SAMMLUNG FÜR DEUTSCHE VOLKSKUNDE

Überweisung durch den Herrn Minister der geistlichen-, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten: Jostes, Westfälisches Trachtenbuch.

Geschenke. Herr Dr. Weinitz in Berlin: 25 Photographien von Trachtenfiguren. Herr Professor Dr. Andree in München: zwei Sympathiemittel (getrocknete Pflanzenstücke).

VOSS

K. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Erwerbungen

Eine Sammlung altägyptischer Gefäße in Stein, Ton und glasierter Ware, verschiedene Formen, Farben und Techniken aufweisend.

Geschenke

Vom Wirklichen Geheimen Oberregierungsrat a. D. Herrn Lüders-Grunewald: Salzfäßchen mit Einsatzdeckel, Löffel und Dose mit Deckel, Porzellan, Meißen.

Von Herrn Hofgraveur Otto: Medaille, Silber. Männliche Mitglieder der Familie Borsig.

Von Herrn Brugsch-Bey in Kairo: Stück eines mittelalterlichen arabischen Seidenstoffes.

Überweisung

Büste des Prinzen Heinrich von Preußen, Biskuitporzellan, Fürstenberg.

CXII. Sonderausstellung (auch für den Abendbesuch) vom 1. September bis auf weiteres

Sitzmöbel. Die Ausstellung ist nach historischen und kulturhistorischen Gesichtspunkten geordnet und umfaßt etwa 340 Arbeiten fast aller Völker und Zeiten. Beigesteuert haben das Königliche Antiquarium, die ägyptische Abteilung der Königlichen Museen, das Königliche Museum für Völkerkunde, das Königliche Kunstgewerbe-Museum und folgende Privatsammler:

Herren Regierungs-Baumeister Breslauer, Dr. von Dallwitz, Professor E. Doepler d. J., Frau Emma Dohme, Herren Dr. Wilhelm Dosquet-Manasse, Willy O. Dreßler, Joseph Epstein, Frau Irene von Felbert, Herr Professor Alfred Grenander, Frau Julie Hainauer, Herr Geheimer Regierungsrat Dr. von Kauf-

mann, Geheimer Regierungsrat Dr. Julius Lessing, Professor Max Liebermann, Dr. Münsterberg, Frau Marie Rosenfeld, Wirklicher Geheimer Rat Exzellenz Dr. Schöne, Herren Karl Schubert, Dr. Swarzenski, Professor Karl Taubert; ferner für moderne Arbeiten das Hohenzollern-Kaufhaus Keller & Reiner, Jakob & Josef Kohn, Fritz Ulbricht in Berlin und C. W. Bock in Bielefeld.

Herr Dr. Kühl, vorher als Hilfsarbeiter bei der Ornamentstichsammlung der Bibliothek tätig, ist am 16. Juli 1904 in gleicher Stellung an die Sammlung übergegangen.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und Ornamentstichsammlung wurden um 93 Werke und 482 Einzelblätter vermehrt.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr H. Wach in München: Hugo Wach, Katalog der Kakemono-Sammlung Paul von Mendelssohn-Bartholdy's. Tokyo 1900. — Derselbe: Einige Bemerkungen über Kakemono. Tokyo 1900.

Herr Universitäts-Professor Dr. Wilhelm Stieda in Leipzig: Wilhelm Stieda: Fayence- und Porzellanfabriken des XVIII. Jahrhunderts in hessen-nassauischem Gebiete. Wiesbaden 1903. — Derselbe: Zur Geschichte der Porzellanfabrikation in der Mark Brandenburg. Leipzig 1903.

Herr Martius Truelsen in Kopenhagen: Typer og Tryk. Nr. 3. Textskrifter for Boger trykt i Martius Truelsen's Bogtrykkeri, Kjøbenhavn 1901.

Herr Tischlermeister F. Ulbricht in Berlin: General-Privilegium und -Gülde des Korbmacher-Gewerks in dem Herzogthum Magdeburg. Berlin 1738.

Herr Bankdirektor Artur Gwinner in Berlin: The Germanic Museum of the Harvard University. Cambridge Mass. 1904. (Lichtdrucke.)

Frau Julie Hainauer (durch Herrn Geheimen Regierungsrat Dr. Julius Lessing) in Berlin: Zwölf Auktionskataloge von größeren französischen Privatsammlungen aus den Jahren 1871—1893.

Herr Regierungsrat a. D. von Kühlewein in Berlin: Eugène de Mirecourt, Horace Vernet. Paris 1855.

Herr Hugo Heimann in Berlin: Bücherverzeichnis der Öffentlichen Bibliothek und Lesehalle zu Berlin, Alexandrinenstraße 26. 2. Aufl. Berlin 1904.

Herr Geheimer Baurat Rumschöttel in Berlin: Hiroshige (ein Buch mit Landschaften in Farbenholzschnitt).

Herr S. Bing in Paris: eine größere Sammlung von Tafeln mit Abbildungen japanischer Kunstwerke aus den Katalogen der Sammlungen Hayashi, Gillot, Barboutau.

Ferner schenkten Einzelblätter, Plakate, Exlibris und andere graphische Arbeiten u. a.: die Herren Dr. Jos. Aug. Beringer (Mannheim), Heinrich Burg Nachf. (München), Dr. Max Creutz (Berlin), Erich Erler (Samaden), Professor Adolf Fischer (Groß-Lichterfelde), Axel Juncker (Stuttgart), Hans Krause (Berlin), Anselme Laugier (St. Leonhard i. Els.), Professor Bernhard Plockhorst (Berlin), Georg Schöbel (Berlin), Frau Lilli Behrens (Düsseldorf), Fräulein Theodora Onasch (Charlottenburg).

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um 5 Werke vermehrt.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Dr. C. H. Stratz im Haag: C. H. Stratz, Die Frauenkleidung und ihre natürliche Entwicklung. 3. Aufl. Stuttgart 1904.

Herr Verlagsbuchhändler Eugen Marquardt in Berlin: Les Minutes Parisiennes. 6. Heures du matin. Paris 1904.

JESSEN

L. NATIONALGALERIE

Angekauft wurden die Gemälde: »Dachauerin mit ihrem Kinde« von W. LEIBL, »Kreuzabnahme Christi« von A. BÖCKLIN, »Landschaft« (Ischl) von F. WALDMÜLLER,

»Die Schachpartie« von J. E. HUMMEL, »Sitzende junge Dame« von D. HITZ, »Stier im Wasser« von O. FRENZEL, »Botschaft von hoher See« von G. WENDLING und »Abend« von K. VINNEN,

die Bildwerke: »Quelle« — Marmor — von K. STARK, »Mommsen« — Bronzestatuette — von W. LOBACH, »Der heilige Georg« — Marmorbüste — von H. KAUFMANN, die »Büste des Professors Brausewetter« — Marmor — von E. FREESE und »Parsifal zu Pferde« — Bronze — von IGN. TASCHNER,

sowie eine Anzahl Zeichnungen usw. von TH. ALT, FR. MEYERHEIM, G. SCHADOW, RODE, K. L. BUCHHORN, K. KOLLWITZ, K. STEFFECK und G. JANSSEN.

Als Vermächtnis des Professors L. Passini erhielt die Nationalgalerie das Ölgemälde »Campagna-Landschaft« von H. LUDWIG.

V. TSCHUDI

Kurz nachdem das Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen das letzte Heft seines fünfundzwanzigsten Jahrganges zur Versendung gebracht hatte, wurde es durch den am 30. November 1904 erfolgten Heimgang des ältesten Chefs der Verlagsbuchhandlung einer treuen und zuverlässigen Stütze beraubt. Seit dem Jahre 1882 hatte Herr CARL MÜLLER-GROTE seine Kenntnisse und Erfahrungen auf dem Gebiete des Verlags den Königlichen Museen zur Verfügung gestellt. Seiner tatkräftigen Mitwirkung und seinem einsichtsvollen Rate ist es zu verdanken, daß Unternehmungen wie das Jahrbuch, das Galeriewerk und die Publikation der Handzeichnungen Dürers und anderer Meister auf gesicherter Grundlage ausgebaut werden konnten. Die Generalverwaltung wie die Beamten der Königlichen Museen werden dem Dahingeschiedenen für immer eine dankbare Erinnerung bewahren.

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Sechsundzwanzigster Jahrgang Nr. 2 1. April 1905

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSZISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

KÖNIGLICHE MUSEEN

1. OKTOBER — 31. DEZEMBER 1904

A. GEMÄLDE-GALERIE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

Die Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums hat den Sammlungen der Gemäldegalerie und der christlichen Plastik eine Reihe sehr wertvoller Geschenke eingebracht, welche von den Gönnern unserer Sammlung als Ausdruck ihrer Freude am Gedeihen derselben und ihres Interesses an der alten Kunst gespendet wurden.

Seine Majestät der König hatte die Gnade, das Kaiser Friedrich-Museum mit einer Anzahl der verschiedensten und wertvollsten Kunstwerke auszustatten.

Zum Schmuck des kleineren Treppenhauses bestimmte Seine Majestät die sechs großen Marmorstatuen der Generale Friedrichs des Großen, welche früher den Wilhelmsplatz schmückten, darunter je zwei Meisterwerke von SCHADOW und TASSAERT, sowie die Marmorstatue der Venus von PIGALLE als Gegenstück des schon von Friedrich Wilhelm III. überwiesenen Merkurs, zwei Hauptwerke dieses größten französischen Bildhauers des XVIII. Jahrhunderts.

Der Abteilung der altchristlichen Kunst wurde von Seiner Majestät das Mosaik der Apsis von S. Michele in Africisco zu Ravenna überwiesen, das Friedrich Wilhelm IV. 1843 erworben hatte. Dadurch hat diese Abteilung ihr Mittelstück und einen großartigen Abschluß erhalten, wie sie keine andere Sammlung dieser Art diesseits der Alpen aufzuweisen hat (vgl. Jahrbuch 1904).

Mit der Eröffnung des Museums ist auch das großmütige Geschenk Seiner Majestät des Sultans an Seine Majestät unseren Kaiser, die Fassade von M'schatta, zur Aufstellung gekommen, das von Allerhöchstdemselben dem Kaiser Friedrich-Museum überwiesen wurde (vgl. Jahrbuch 1904).

Durch verschiedene Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins sind dem neuen Museum wertvolle Geschenke zuteil geworden.

Herr James Simon schenkte eine vollständige, sehr gewählte Sammlung von verschiedenartigen Kunstwerken der Renaissance, die als Ganzes im Neubau zur Aufstellung gekommen ist; ein Geschenk von einem Wert, wie den Königlichen Museen noch keins zuteil geworden ist. An Gemälden enthält sie u. a. Werke von MANTEGNA, RAFFAELLINO, BRONZINO, CATENA, G. DAVID und B. BRUYN, von Skulpturen solche von NINO PISANO, BEN. DA MAJANO, ANDREA DELLA ROBBIA u. a., daneben zahlreiche kleine Bronzen, Holz- und Wachsbildwerke und eine größere, sehr vielseitige Sammlung von Medaillen der Re-

naissance, die sich der unseres Münzkabinetts durch manche dort fehlende oder ungenügend vertretene Stücke würdig anreiht. Ein beschreibendes Verzeichnis der Sammlung James Simon wurde bei Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums herausgegeben (Berlin, Georg Reimer).

Eine andere Sammlung, die gleichfalls von einem unserer Mitbürger hier gebildet ist, gelangte zur Eröffnung des Neubaues käuflich in unseren Besitz, die Sammlung alter niederländischer und holländischer Bilder des Herrn Adolf Thiem in San Remo, deren Hauptbild: ein herrliches Frauenbild VAN DYCKs aus der Genueser Zeit, vom Besitzer als Geschenk an Seine Majestät den Kaiser überwiesen wurde. Die Sammlung umfaßt im ganzen 26 Bilder, darunter Werke von DIRK BOUTS, ORLEY und CLOUET, einige italienische Gemälde von E. ROBERTI und C. CRIVELLI; der Rest niederländische Bilder des XVII. Jahrhunderts von hoher malerischer Qualität, namentlich vorzügliche Stilleben von FYT, SNYDERS, HONDECOETER, HEDA, ferner Bilder von P. DE HOOCH, J. RUISDAEL, RUBENS u. a. m. Diese Sammlung ist, wie die Simonsche, in einem besonderen Raum zur Aufstellung gekommen. Dasselbe ist der Fall mit der Auswahl tüchtiger Gemälde der verschiedenen Schulen, welche die Erben des bekannten Kunstfreundes Otto Wesendonck, die Herren Dr. v. Wesendonck und Dr. Freiherr F. W. v. Bissing, dem Kaiser Friedrich-Museum leihweise zur Ausstellung übergeben haben. Darunter befinden sich Gemälde von J. V. RUISDAEL, G. TERBORCH, J. VERMEER VAN HAARLEM, PATENIER, ZURBARAN, MORETTO, COSTA, REYNOLDS u. a. m.

Als ganze Sammlung, die aus Beiträgen einer Reihe von Mitgliedern unseres Kaiser Friedrich-Museums-Vereins seit etwa 1898 zusammengebracht und für den Neubau geschenkt worden ist, ist die Sammlung altchristlicher, byzantinischer und koptischer Antiquitäten aller Art jetzt im Kaiser Friedrich-Museum zur Aufstellung gekommen. Um ihre Zusammenbringung haben sich namentlich die Herren Professor Strzygowski in Graz und Direktor Wiegand in Konstantinopel bemüht. Die eingehendere Würdigung dieser Sammlung, die in ihrer Art eine der umfangreichsten und mannigfaltigsten ist, wird einem späteren besonderen Bericht vorbehalten. Seine Majestät der Kaiser hatten die Gnade, aus Allerhöchstem Interesse an dieser neuen, fast ganz aus Geschenken gebildeten Abteilung, eine Anzahl gewählter Stücke dieser Richtung, die in den Umgängen der Friedenskirche in Potsdam aufgestellt waren, dem Kaiser Friedrich-Museum zu überweisen und die Sammlung der mittelalterlichen Elfenbeinbildwerke durch ein wertvolles Relief aus dem IX. Jahrhundert zu bereichern.

Die Zahl der einzelnen Kunstwerke, die dem Kaiser Friedrich-Museum bei seiner Eröffnung geschenkweise überwiesen sind, ist gleichfalls eine bedeutende.

Das wertvollste Stück darunter ist ein Porträt von GAINSBOROUGH, von Herrn Alfred Beit in London geschenkt; ein treffliches großes Gemälde des Künstlers, das für unsere Sammlung von besonderem Wert ist als erstes Stück der englischen Schule. Angeregt durch diese Schenkung und in dem Wunsch, die Galerieleitung zu der Schaffung einer kleinen Sammlung altenglischer Gemälde zu bewegen, hat Seine Exzellenz Graf G. Seckendorff dem Kaiser Friedrich-Museum ein tüchtiges männliches Bildnis von TH. LAWRENCE zum Geschenk gemacht.

An einzelnen Kunstwerken sind weiter geschenkt worden:

Von Frau Julie Hainauer eine treffliche, alt bemalte Madonna in Stuck von A. ROSSELLINO und ein wertvolles Bronzerelief der Madonna mit Engeln von DONATELLO.

Von Herrn Franz v. Mendelssohn ein kleines feines Bild des HIERONYMUS BOSCH.

Von Herrn Oskar Huldschinsky ein koloristisch treffliches Madonnenbild von JAN SCOREL.

Von Herrn Karl v. d. Heydt ein etwa halblebensgroßes Kruzifix aus Holz, ein Meisterwerk des T. RIEMENSCHNEIDER.

Von Herrn Graf Tiele-Winkler auf Moschen eine groß empfundene Gürtelspende von einem Florentiner Künstler um 1360.

Von einem ungenannten Gönner ein kleines Bild der thronenden Madonna mit Heiligen von SASETTA.

Vom Unterzeichneten das Freskobrustbild eines Jünglings von FILIPPINO, angeblich aus der Brancaccikapelle in Florenz stammend.

Von Herrn Geheimen Justizrat R. Lessing die treffliche lebensgroße Bronzebüste Voltaires von HOUDON.

Von Herrn Karl v. Hollitscher das Tonmodell zu einer Papststatue des XVIII. Jahrhunderts.

Herr Hugo Reisinger in New York schenkte eine Landschaft im Stile Claude Lorrains von der Hand des englischen Malers RICHARD WILSON.

An wertvollen Ausstattungsstücken:

Von Herrn Gustav Güterbock eine wirkungsvolle größere Alabastervase des XVI. Jahrhunderts.

Vom Unterzeichneten einen großen Bronzemörser aus der Werkstatt des A. RICCIO und ein Florentiner Steinwappen.

Das Königliche Zeughaus hat dem Kaiser Friedrich-Museum ein paar große deutsche Silbermedaillons mit Porträten von Kaiser Max und Kaiser Karl V. als Geschenk überwiesen.

Über eine größere Anzahl hervorragender Schöpfungen persisch-islamischer Kunst, die mir zur Ergänzung dessen, was die M'schattafassade bietet, geschenkt worden sind, soll später, in Zusammenhang mit anderen Schenkungen, die in Aussicht stehen, berichtet werden.

Herr Dr. W. Vöge wurde zum Direktorialassistenten bei der Abteilung der Bildwerke der christlichen Epochen ernannt.

Von der neuen Auflage des beschreibenden Verzeichnisses der Abteilung der Bildwerke der christlichen Epochen ist als 2. Teil der Katalog der Bronzen erschienen (Georg Reimer, Berlin).

BODE

C. ANTIQUARIUM

Der diesmalige Bericht hat zu beginnen mit dem Dank für eine großartige Zuwendung. Herr Franz Freiherr von Lipperheide, der durch seine Studien auf dem Gebiete der antiken Waffenkunde rühmlichst bekannt ist, hat seine reiche Sammlung antiker Helme vorläufig als Leihgabe auf fünf Jahre dem Antiquarium überlassen. Sie ist einstweilen in dem an die große Galerie der Sammlung antiker Skulpturen anstoßenden, früher sogenannten etruskischen Saal aufgestellt, bis sie durch die Übersiedelung des Antiquariums in die alten Säle der Gemäldesammlung einen ihrer Bedeutung ganz entsprechenden Raum bekommen wird. Mit dieser Sammlung sind die im Bestande der Königlichen Museen vorhandenen Helme und auch die bis jetzt im Königlichen Zeughause aufbewahrten Stücke vereinigt.

Wir gewinnen in dieser Ausstellung wie wohl in keinem anderen Museum einen Überblick über die vielen Formen, die diese Schutzwaffe im Laufe der Jahrhunderte bei den verschiedenen Völkern des klassischen Altertums annahm. Unter den altgriechischen Helmen korinthischer Form, die in besonders vielen Beispielen, von den alleräItesten Typen bis herab zu den späten, namentlich auf unteritalischen Vasen des IV. Jahrhunderts sich findenden Gestalt vertreten ist, sind einige Stücke mit schönen gravierten Ornamenten hervorzuheben. Bemerkenswert ist auch ein griechischer Helm mit großen, den Formen des Gesichtes angepaßten, beweglichen Wangenstücken, wie er auf attischen Vasen aus der Zeit gegen die Mitte des V. Jahrhunderts häufig dargestellt ist. Vgl. z. B. Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei S. 128 und 132.

Eine glänzende Reihe bilden die italischen Helmformen, so die Sturmhauben in der Gestalt von Hüten mit starker Krempe. Mehrere Stücke zeigen hübsche gravierte Ornamente, ein anderes die Darstellung zweier Löwen zu den Seiten einer feinen Palmette, wieder ein anderes zwei in hohem Relief herausgetriebene Widder. Eine etruskische Haube von gefälliger, mehr griechischer Form ist mit plastischen Spiralornamenten und figürlichen Attachen verziert. In vielen schönen Exemplaren sind die ebenfalls Italien eigenen Spitzhauben vorhanden, bei einigen sind die mit Kreisen verzierten Backenklappen erhalten. Ein Stück mit glänzender dunkler Patina zeigt feine Flechtbandmuster in Gravierung. Diese Helmform wurde auch von den Kelten übernommen. Ihnen werden wir zwei sehr interessante Stücke zuweisen, die auch noch die Wangenklappen haben. Diese Helme bestehen aus Eisen und sind mit Bronzestreifen überzogen, die in getriebener Arbeit Ornamente der frühen La Tène-Periode zeigen.

Als besonders seltene Stücke sind endlich zu nennen:

Helm der ungarischen Bronzezeit, von Glockenform wie Hampel, Altertümer der Bronzezeit in Ungarn, Taf. 33.

Helm der älteren Villanovaperiode, Kappe mit dreieckigem Kamme. Aus Capua, früher in der Sammlung Bourguignon in Neapel. Vgl. v. Duhn, Annali dell' Instituto 1883, S. 288 Taf. N, und Collection d'antiquités provenant de Naples, Paris, vente du 18 au 20 mars 1901, Nr. 293 Taf. 9.

Helm der durch die Funde der Certosa von Bologna vertretenen Periode. Er zeigt die konische Form wie das Stück aus Oppeano im Gebiete von Verona, jetzt im Museo Etrusco zu Florenz (Zannoni, Scavi della Certosa, Taf. 35, 57—59; Pigorini, Bullettino di paletnologia italiana IV, 1878, Taf. 6, 5; Montelius, Civilisation primitive en Italie I, Taf. B 49, 2). Ein den Helm umziehender Fries zeigt die gravierte Darstellung eines Reiterkampfes.

Ein mit Reliefs geschmücktes Kopfstück eines römischen Gesichtshelmes.

Ein Gladiatorenhelm, verziert mit Schachbrettmuster in Silbertauschierung. Früher in der Sammlung Bourguignon.

Ein im Nemisee gefundener, ehemals als Relief verwendeter halber Kolossalhelm, dessen Spitze in einen Greifenkopf endet. Auf der Bronze sind Spuren von Vergoldung erhalten.

Durch Kauf wurde die Helmsammlung um ein in Ägypten gefundenes, ausgezeichnet erhaltenes Stück vermehrt, das die nicht sehr häufige Form wie Olympia IV, Taf. 62, 1029 und 1030 hat (vgl. dazu Furtwängler im Text, S. 171 f.). Dieses Exemplar füllt gerade eine Lücke in der Entwickelungsreihe dieser Gattung in der Sammlung aus.

Unter den Ankäufen ist zunächst die Erwerbung einer Sammlung von Altertümern aus Dodona anzuführen. Der Fundort ist durch das Zeugnis des Freiherrn v. Warsberg gesichert, der die Stücke noch in Jannina im Privatbesitz gesehen und in seinem Buche »Eine Wallfahrt nach Dodona« S. 40 ff. beschrieben hat. Außer einigen hübschen Schmucksachen aus Gold und einer größeren Anzahl von Orakeltäfelchen aus Blei enthält die Sammlung besonders Gegenstände aus Bronze. Hervorzuheben sind:

Flache Schale mit glänzender grüner Patina. Die breiten bogenförmigen Henkel endigen in Protomen altertümlich gebildeter Flügelrosse.

Sehr lebendig gebildeter Bock mit eingeknicktem einem Vorderbein, der ionischen Kunst des ausgehenden VI. Jahrhunderts angehörend, wohl als Deckelgriff verwendet.

Feiner Henkel einer Schnabelkanne. Am oberen Ende ein pferdehufiger, hockender Silen, der mit den Knien den Mündungsrand des Gefäßes umfaßte, am unteren Ende ein zusammengekauerter, schlafender Sklavenknabe. Strenger Stil.

Schwer gerüsteter Krieger archaischen Stils. Er zierte den oberen Rand eines Kessels, der nach der ganz geringen Krümmung des erhaltenen Stückes einen sehr beträchtlichen Durchmesser gehabt haben muß.

Stehender Adler, 0,35 m hoch. Der Kopf ist außerordentlich kraftvoll und lebendig gebildet, der Eindruck des Rumpfes wird dadurch geschädigt, daß die einst leicht gespreizten Flügel abgebrochen sind.

Den Glanz der Sammlung bilden drei Figuren von ungewöhnlicher Schönheit und Sorgfalt der Ausführung und prachtvoller Erhaltung:

Zeus (0,135 m hoch), weit ausschreitend, den Blitz schleudernd. Aus der letzten Zeit der archaischen Kunst. Der Körper verrät eine erstaunliche Beherrschung der Formen. Der Kopf, besonders das Haar, ist auf das allerfeinste ausziseliert. Einen besonderen Reiz verleiht der Figur die emailartige, grünblaue Patina.

Mänade (0,085 m hoch), dem Stile nach um 440—430 anzusetzen, von seltener Anmut der Erfindung. Sie sitzt, ohne auf ihre Umgebung zu achten, etwas zurückgelehnt auf einem Felsen und zieht sich den einen Schuh zurecht. Auch bei ihr sind alle Einzelheiten mit der größten Sorgfalt durchgearbeitet.

Zeus (0,265 m hoch), stehend. Er stützt die Rechte auf die Hüfte, die Linke ist erhoben, sie hielt jedenfalls ein Zepter. Die Körperformen weisen auf die Zeit Lysipps. Ihre Durchführung gibt einer großen Originalarbeit kaum etwas nach.

Ferner wurde erworben:

Für die Sammlung der Vasen:

Großer, einhenkliger, reliefgeschmückter Becher aus der arretinischen Fabrik. Er zeigt Dreifüße auf Basen, auf denen der Figuren-

schmuck der neuattischen Reliefs nachgebildet ist, zwischen den Basen abwechselnd Satyr und Mänade, im freien Raume Weinranken. Die Stempel lauten M · PER und TIGRAN. Aus dem römischen Kunsthandel.

Für die Sammlung der Terrakotten:

Tänzerin in kurzem Chiton und Nemesis mit dem Schwan, genau entsprechend Winter, Typenkatalog I, S. 84, 5. Bei beiden Figuren sind die Farben in seltener Frische erhalten. Aus Südrußland.

Für die Sammlung der Bronzen und Miszellaneen:

Etruskischer Spiegel mit ungewöhnlich sorgfältig ausgeführter Zeichnung. In der Mitte steht eine Mänade mit langem Chiton und der Nebris bekleidet. Sie hat die Hände vor dem Schoße gefaltet und blickt offenbar voll Teilnahme auf den in tiefer Niedergeschlagenheit vor ihr sitzenden alten Silen, der den Kopf in die rechte Hand stützt, in der auf dem Oberschenkel ruhenden linken Hand zwei Flöten hält. Vor ihm steht angelehnt ein Thyrsos, und ein Panther springt zu ihm empor. Hinter der Mänade sitzt ein junger Satyr, der auch nach dem Alten hinblickt. Er hält in der Linken Thyrsos und Doppelflöte, die Rechte schirmt die Augen. Der Name der Mänade lautet ᗅƆᗅꟽIΘ, der des alten Silens ИVƨΨᗅ, der des jungen ist zerstört. Auf das Gewand der Mänade ist nachträglich eine Inschrift leicht eingeritzt:

ᗅИΥᗅꟽИƆᗅIƆИᗅ

Aus dem römischen Kunsthandel.

Fläschchen aus gelbbraunem Glase, in Form einer Dattel. Aus dem Smyrnaer Kunsthandel.

Als Geschenke gingen der Sammlung zu:

Von Herrn Dr. Friedrich Wilhelm Freiherrn v. Bissing in München:

Ein hellenistischer Tonbecher der sogenannten megarischen Gattung, mit dunklem Firnis überzogen. Er ist außen mit plastischem Blattschuppenmuster und darüber einem Eierstab geziert. Auf der Unterseite des Bodens ist in besonders aufgelegtem Tonwulst der Stempel APKECIΛA mit bogenförmiger Anordnung der Buchstaben eingedruckt. Aus Melos.

Boden eines flachen Tellers mit rotem Überzug, aus junghellenistischer Zeit. Besonders aufgelegt ein Medaillon mit erhabenem Kopf. Er ist unbärtig und zeigt ein stark ausgesprochenes Profil. Vielleicht ein hellenistischer Dichter? Aus Athen.

Von Herrn Dr. Paul Groebe in Wilmersdorf:

Fragment eines Tonziegels, gefunden in den Unterbauten des sogenannten Zeustempels zu Terracina. Von dem Stempel ist erhalten: CAECILIMFHI.

Dem bisherigen Hilfsarbeiter Dr. Bruno Schroeder wurde die kommissarische Verwaltung der Stelle eines Direktorialassistenten bei der Sammlung antiker Skulpturen und dem Antiquarium übertragen.

KEKULE VON STRADONITZ

D. KUPFERSTICHKABINETT

Von den Erwerbungen sind zu erwähnen:

Zeichnungen

Deutsche Schule vom Anfang des XV. Jahrhunderts. Das Leben des hl. Augustinus (lateinisch). Pergamenthandschrift mit zahlreichen aquarellierten Federzeichnungen. Früher in der Sammlung des Earl of Ashburnham (Katalog der Versteigerung von 1901 Nr. 40).

Meister des Hausbuchs. Die Ermahnung. Federzeichnung. 162 mm hoch, 104 mm breit. Früher in der Sammlung E. Rodrigues in Paris.

Werke neuerer Kunst

A. KUPFERSTICHE UND RADIERUNGEN

ERNST FORBERG. Die zwölf Monate. Nach EISENMENGER.

WILHELM HECHT. Weibliches Bildnis. Nach REMBRANDT.

ALBERT HENDSCHEL. Acht Radierungen.

RICHARD KAISER. Zwei Landschaftsradierungen.

KARL RAUSCHER. Kirmes. Nach TENIERS.

PHILIPP RUMPF. Strickende junge Mutter. — Schlafende Frau im Lehnstuhl.

FERDINAND SCHMUTZER. Heuschober. — Bildnis des Komponisten Karl Goldmark.
JOHANN SONNENLEITER. Feldherr. Nach VAN DYCK.

Album deutscher Künstler in Originalradirungen. Verlag von Julius Buddeus in Düsseldorf.
Radirungen Frankfurter Künstler. Verlag von F. A. C. Prestel. Frankfurt a. M.
Radirungen herausgegeben von der Gesellschaft für Radirkunst Weimar. I. II. 1877. 1878.

B. HOLZSCHNITTE

ALBERT KRÜGER. Erasmus von Rotterdam. Nach HANS HOLBEIN D. J. Farbenformschnitt.

C. LITHOGRAPHIEN

F. HERR. Graf Kolowrat. Nach ENDER.
EDUARD KAISER. Saphir.
JOSEPH KRIEHUBER. Graf Auersperg. W. 61. — Eduard von Bauernfeld. W. 113 und 114. — Charles Beriot. W. 142. — Marie Boßler. W. 203. — Graf Buol-Schauenstein. W. 242. — Erzherzog Karl Ludwig. W. 263. — Luise Groll. W. 692. — Graf Gyulai. W. 708. — Friedrich Halm. W. 739. — Friedrich Hebbel. W. 783. — Selbstbildnis. W. 1050. — Eine Matinée bei Liszt. W. 1205. — Nestroy, Scholz und Treumann. W. 1433. — Graf Radetzky. W. 1614 und 1617. — Erzherzog Rainer. W. 1636. — Graf Rechberg. W. 1644. — Der Herzog von Reichstadt. W. 1655. — Camillo Sivori. W. 1935. — Henri Vieuxtemps. W. 2152 und 2153. — Galerie dramatischer Künstler des k. k. Hofburgtheaters. 18 Blatt.
JOSEPH LANZEDELLY. Charakteristische Volksszenen von Wien. 3 Blatt.
AUGUST PRINZHOFER. Franz Joseph I. — Papst Pius IX.
ROBERT STERL. 7 Originallithographien.
STAUB. Der Kammervirtuose Thalberg.
ANTON STRASZGSCHWANDTNER. Bauernrennen. 4 Blatt.

D. ILLUSTRIERTE BÜCHER

Arend Buchholtz. Die Vossische Zeitung. Rückblicke auf drei Jahrhunderte. Berlin 1904. 4°. Geschenk der Eigentümer der Vossischen Zeitung.
F. W. Gubitz. Deutscher Volkskalender. 1835. 1836. 8°. Mit Holzschnitten.
Karl Immermann. Der Oberhof. Mit Illustrationen (Holzschnitten) von B. Vautier. Berlin o. J. 8°.
Die Nibelunge. Illustriert von Joseph Sattler. Berlin 1898—1904. Fol. (Mit Zinkätzungen.)

Auf der Großen Berliner Kunstausstellung wurden angekauft:

A. KUPFERSTICHE UND RADIERUNGEN

FRANZ AUGUST BOERNER. Der Hubertussee. Nach WALTER LEISTIKOW. Schabkunstblatt.
AUGUST BROEMSE. Tod und Mädchen. Zyklus von 14 Radierungen.
KARL LANGHAMMER. Nachtstimmung. Monotypie.

B. HOLZSCHNITTE

MARTIN HOENEMANN. Zwei Studien nach LIEBERMANN und SKARBINA. — Charakterkopf.

C. LITHOGRAPHIEN

OTTO H. ENGEL. Das Karussell.
WILHELM FELDMANN. Frühlingsabend in der Mark.
FRIEDRICH KALLMORGEN. Mondschein.
JOHANNES MARTINI. Sanssouci.
MAX SCHIEMANN. Männliches Bildnis.
HANS SEYDEL. Der Maler Kappstein.

Im Oberlichtsaal des Kupferstichkabinetts wurde eine neue Ausstellung eingerichtet und am 2. Weihnachtsfeiertag eröffnet: Das weibliche Bildnis in Kupferstich, Holzschnitt und Lithographie vom XV. bis zum XX. Jahrhundert. Zur Orientierung für die Besucher wurde ein gedruckter Führer ausgegeben.

Der bisherige Volontär Herr Dr. Elfried Bock wurde zum wissenschaftlichen Hilfsarbeiter ernannt.

LEHRS

E. MÜNZKABINETT

Die Sammlungen sind vermehrt um 54 griechische, 25 römische, 33 mittelalterliche, 370 neuzeitliche, 29 orientalische Münzen, 17 Medaillen, 1 Stück Papiergeld, 1 altägyptisches Steingewicht, 2 Geldringe und 12 Stück von Geldsurrogaten der Naturvölker, insgesamt 544 Stück.

Die Sammlung der antiken Münzen verdankt Fräulein Elise Koenigs einige sehr wertvolle, durch vorzügliche Erhaltung oder große Seltenheit sich auszeichnende Stücke. Als die schönsten und kostbarsten sind daraus hervorzuheben: eine etruskische Silbermünze mit der Aufschrift *θezi*, zwei kleine Bronzemünzen von Syrakus mit der Künstlersignatur des Phrygillos, ein Tetradrachmon von Knidus mit dem Kopf der Aphrodite von sehr schönem Stil, eine Bronzemünze mit dem Bildnis des Augustus von wunderbarer Schönheit und vier stempelfrische Goldstücke der Kaiser Pertinax, Septimius Severus und Caracalla aus dem Funde von Karnak. — Von den übrigen Erwerbungen sind zu erwähnen eine in Philippopolis (Thrazien) geprägte Münze des Geta mit der Darstellung des von lauschenden Tieren umgebenen Orpheus sowie eine römische Bronzemünze des Vespasianus, auf der Roma auf den sieben Hügeln thronend dargestellt ist.

Unter den Mittelaltermünzen ist die hervorragendste ein Achtgroschenstück des Hochmeisters des Deutschen Ordens, Albrechts von Brandenburg, und unter den neuzeitlichen ein Halberstädter halber Zwittertaler des Kardinals Albrecht von Mainz und ein Goldgulden des Erzbischofs Heinrich von Bremen mit seinem Porträt. Die große Masse bilden Kippermünzen, darunter solche von Hohenzollern, Helfenstein, Leiningen und preußische Scheidemünzen des XVIII. Jahrhunderts, vornehmlich aus dem Funde von Schmalleninken. Von den Medaillen sind hervorzuheben eine Bronze des H. SCHWARZ auf L. Stayber vom Jahre 1519, ein vorzügliches Exemplar der Medaille auf Veit Konrad Schwarz vom Jahre 1563 und eine silbervergoldete Medaille auf den Herzog Albrecht von Bayern vom Jahre 1576.

Die angeführten altägyptischen Stücke und die Geldsurrogate der Naturvölker sind Überweisungen der ägyptischen und ethnographischen Abteilungen.

Geschenke verdanken wir außer dem oben erwähnten von Fräulein Koenigs auch Seiner Exzellenz dem Herrn Oberpräsidenten v. Bethmann-Hollweg, Herrn Amand Buchwald in Charlottenburg, Jules Aldor in Budapest, Direktor Dressel, Herrn Frentzel in Berlin, Dr. Giesecke in Leipzig, Amtsgerichtsrat Kirsch in Düsseldorf, Bildhauer J. Kowarzik in Frankfurt, Ingenieur Lange in Wilmersdorf, Professor Moritz in Kairo, Dr. Regling, Bildhauer A. M. Wolff in Berlin.

MENADIER. DRESSEL

F. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Geschenkt erhielt die Abteilung von Herrn Graf Mülinen zu Berlin ein altbabylonisches Tontäfelchen.

Erworben wurden 27 altbabylonische Tontafeln, eine syrische Bronzestatuette sowie ein Türangelstein des Patesi Entemena mit siebenzeiliger Inschrift.

DELITZSCH

G. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Großer Generalstab, Kriegsgeschichtliche Abteilung II: Die Kriege Friedrichs des Großen. 3. Teil. Der Siebenjährige Krieg. 6. Band: Leuthen. Berlin 1904.

Senat der Königlichen Akademie der Künste in Berlin: Chronik der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin 1903/04. Berlin 1904.

Direktion des British Museum in London: Catalogue of the Greek coins of Cyprus. By G. F. Hill. London 1904.

Direktion des British Museum in London: Medallic Illustrations of the History of Great Britain and Ireland. Plates XI—XX. Printed by Order of the Trustees of British Museum. London 1904.

Académie des inscriptions et belles lettres: Recueil général des Monnaies grecques d'Asie mineure, commencé par feu W. H. Waddington. T. I. Fasc. 1. Paris 1904.

Herr Generaldirektor des Nationalmuseums in Amsterdam B. W. F. van Riemsdijk: Catalogue des tableaux du Musée de l'Etat à Amsterdam. 1904.

64. Programm zum Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin. Berlin 1904.

Städtisches Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig: Ausstellung von Altthüringer Porzellan. Oktober — Dezember 1904.

Das k. k. Institut für Österreichische Geschichtsforschung 1854—1904: Festschrift von E. v. Ottenthal. Wien 1904.

Herr Geheimer Regierungsrat Dr. W. v. Seidlitz in Dresden: W. v. Seidlitz, Un' opera russa su Leonardo da Vinci. Milano 1904. (Estratto.)

Herr Direktor Dr. Alfred Lichtwark in Hamburg: A. Lichtwark, Kunsthalle zu Hamburg: Bildniskunst. Hamburg 1904.

Herr Direktor Dr. Theodor Wiegand in Smyrna: Th. Wiegand, Le Temple etrusque d'après Vitruve. München 1904. (Extrait.)

Herr Direktor J. B. Keune in Metz: J. B. Keune, Die Flur Sablon in römischer Zeit. Metz 1904.

Herr Erster Bibliothekar Dr. Ch. W. Berghoeffer: Freiherrlich Karl von Rothschildsche öffentliche Bibliothek. Verzeichnis der Bücher. Bd. 1—2. Frankfurt a. M. 1892—1904. — Verzeichnis der laufenden periodischen Schriften. Ebenda 1899.

Herr Bibliothekar A. Blanchet in Paris: A. Blanchet, Traité des monnaies gauloises. P. 1—2. Paris 1905.

Herr Dr. Karl Wessely in Wien: K. Wessely, Topographie des Faijûm in griechischer Zeit. Wien 1904. — K. Wessely, Ein Altersindizium im Philogelos. Wien 1904.

Herr Professor Dr. Jaro Springer in Berlin: A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. 7. Aufl. Bd. II — IV. Leipzig 1904.

Herr Dr. Freiherr v. Schrötter in Berlin: Acta Borussica. Münzwesen. Münzgeschichtlicher Teil 1. Band. Beschreibender Teil 2. Band. Berlin 1904.

Herr Professor Dr. Eduard Meyer: E. Meyer, Ägyptische Chronologie. Berlin 1904. (Separatabdruck.)

Don Pietro Da Ponte in Brescia: Esposizione Bresciana 1904. Catalogo illustrato della Sezione Arte sacra nella Rotonda o Duomo Vecchio. Brescia 1904.

Herr Benoit Oppenheim in Berlin: Deutsche und niederländische Holzbildwerke aus Berliner Privatbesitz. Herausgegeben von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft. Berlin 1904.

Herr k. Regierungsrat Rudolf v. Höfken in Wien: R. v. Höfken, Numismatische Denkmale auf den Protestantismus in Österreich. Wien 1904.

Herr Professor Theobald Hofmann in Elberfeld: Th. Hofmann, Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltro als Erstwerke der Hochrenaissance. s. l. e. a. (1904.)

Herr G. Giacometti in Paris: G. Giacometti, Un lévrier, terre cuite de J.-A. Houdon. Paris 1904.

Herr Max v. Boehn in München: M. v. Boehn, Spanische Reisebilder. Berlin 1904.

Herren Spink and Sons in London: Spink and Sons Monthly Numismatic Circular. Vol. VII. London 1904.

Herren Eigentümer der Vossischen Zeitung in Berlin: Die Vossische Zeitung. Geschichtliche Rückblicke, von A. Buchholtz. Zum 29. Oktober 1904. Berlin 1904.

LABAN

H. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

EUROPA

Geschenke. Herr Karl Schnabel (Axel Junckers Buchhandlung), hier: Ein kleiner geschnitzter hölzerner Schuh mit Schiebedeckel, als Behälter für zwei Maultrommeln, Oberitalien. — Herr Dr. Traeger, hier: Eine größere schöne Sammlung ethnographischer Gegenstände aus Albanien und Bosnien.

Asiatische Sammlungen

VORDERASIEN

Geschenk. Herr E. Brandenburg in Marburg: Eine Flöte aus dem Kysylbaschdorfe Kümbet.

CHINA

Geschenke. Herr Pferdekämper in Tsinanfu: Eine Sammlung Abklatsche aus dem Konfuziustempel, Grabmal des Konfuzius, zwei auf die Juden in K'ai-fong-fu bezügliche Inschriften, ein Plan des T'ai-shan

u. a. m. — Herr Dr. Brunner, hier: Eine geschnitzte Bambusdose. — Herr Kabisch, hier: Eine Tafel mit acht Photographieen: Hinrichtungsszenen durch Enthaupten und ling-ch'ih = langsames Zerstückeln.

TIBET

Geschenk. Société Impériale Russe de géographie in Petersburg: 50 Photographien.

JAPAN

Geschenk. Herr Dr. Haberer in Pinam: Holzmodelle des Shinto-Tempels der Sonnengöttin in Yamada, Ise.

Überweisung durch die Generalverwaltung der Königlichen Museen: Eine alte gezeichnete Landkarte Japans.

Ankauf. Heft 166—171 der kunstgeschichtlichen Zeitschrift »Kokkwa«.

GRÜNWEDEL

Afrikanisch-ozeanische Sammlungen

NORDAFRIKA

Geschenke. Frau Direktor Drory, hier: 17 Kieselmanufakte aus dem Fayûm. — Herr H. Kaltenbach in Freiburg i. B.: 117 Kieselmanufakte von Helouan.

WESTAFRIKA

Geschenke. Herr Stationsleiter Schmidt, z. Z. hier: 39 Photographien aus Togo. — Herr G. Zenker in Bipindihof: 2 Photographien aus Südkamerun. — Herr Hauptmann Glauning, z. Z. in Augsburg: Eine sehr wertvolle Sammlung von 90 Nummern aus den Tsadseeländern. — Herr Stationsleiter A. Mischlich in Kete-Kratschi: 9 Nummern aus Togo. — Das Hydrotherapeutische Institut der Universität, hier: Einen vergifteten Elefantenpfeil der Haussa. — Herr Zahlmeisteraspirant Kehm, z. Z. hier: 35 Stücke aus Nordkamerun. — Herr Oberleutnant Hirtler, z. Z. in Hamburg: 6 Photographien aus Kamerun.

SÜDAFRIKA

Geschenk. Herr Oberleutnant Volkmann in Grootfontain: 40 Nummern und 3 Photographien von den Ovambukuschu.

OSTAFRIKA

Geschenke. Herr Missionar A. Conrads in Marienberg bei Bukoba: 45 Nummern aus Ruanda. — Herr Leutnant Freiherr v. Berger, z. Z. hier: 23 Nummern aus Uha. — Herr Dr. W. Lehmann, hier: 2 Nummern von den Swahili. — Herr Dr. Neuhaus, hier: 12 Nummern von den Wabondei. — Herr Hauptmann Nigmann in Iringa: 80 Nummern von den Wahehe.

Ankauf. Eine Sammlung von 133 Nummern aus Kisiba.

OZEANIEN

Geschenke. Frau Geheimrat v. Martens, hier: 2 Nummern aus den Fidschiinseln. — Herr Dr. W. Lehmann, hier: 2 Nummern aus dem Bismarckarchipel. — Herr Geheimrat Anschütz, hier: 11 Nummern aus Samoa und Neubritannien. — Herr Gouverneur Hahl in Herbertshöhe: Eine Steinfigur und eine Steinschale aus Neubritannien.

Ankauf. Eine große Sammlung von 230 Nummern und drei kleinere von zusammen 36 Nummern.

V. LUSCHAN

Amerikanische Sammlungen

NORDAMERIKA

Ankäufe. Eine Anzahl Photochrome von Odschibwetypen. — Eine große systematisch angelegte Sammlung von den Hupa, einem Athabaskenstamm in Kalifornien.

Sehr reichhaltig ist die zeremoniale Ausstattung, namentlich sind erwähnenswert eigentümliche Federkopfschmucke mit langem, netzartig gehäkeltem Rückenbehang und Tanzschürzen verschiedener Ausführung. Die Sammlung enthält etwa 100 geflochtene Körbe mit abweichenden Mustern, die zusammen mit der Dekoration der übrigen Stücke für das Studium der primitiven Ornamentik der Hupa viel versprechen. Von dem reichen Korbmaterial der nordamerikanischen Indianer ist dieses die erste erschöpfende Sammlung eines Stammes, die in das Museum gelangt ist.

MITTELAMERIKA

Überweisung durch den Herrn Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-

Angelegenheiten: Ein Exemplar des auf Kosten des Herzogs von Loubat herausgegebenen mexikanischen Kodex Magliabecchiano III, 3.

Geschenk. Herr Dr. W. Lehmann, hier: Ein Gipsabguß eines sogenannten mammaförmigen Steinbeils aus Puerto Rico. Das Original befindet sich im Besitze des Herrn Geheimrats Urban.

Neuaufstellung. Die Sammlungen von den Indianern der Mitte und des Ostens der Union wurden bei Gelegenheit der Einreihung zahlreicher neuer Stücke von den Algonkin- und Siouxstämmen im Zusammenhang neu aufgestellt. Sie füllen jetzt, von den Maskoki- und Irokesenstämmen im Osten bis zu den Prärieindianern und Yute im Westen, die Schränke 56—63 im Saal VII des ersten Stockwerks. Außerdem aber sind die bemalten und mit Stickerei aus den Stacheln des Stachelschweins verzierten Büffelfellmäntel der Prärieindianer gesondert in zwei gewaltigen Wandschränken untergebracht, so daß diese prächtigen alten Stücke, die größtenteils noch von der Reise des Prinzen Max von Neuwied, 1832—34, stammen, nun voll zur Geltung kommen.

VON DEN STEINEN

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG UND SAMMLUNG FÜR DEUTSCHE VOLKSKUNDE

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Von der Königlichen Wasserbauinspektion in Krossen a. O. wurden slavische Tongefäßscherben und Tierknochen von Krossen a. O., von der Königlichen Oberförsterei Lagow Tongefäßscherben von Lagow, Kr. Oststernberg, und von der Königlichen Eisenbahn-Bauabteilung in Wollstein Tongefäße und Scherben von Klemzig, Kr. Züllichau, überwiesen. — Herr Oberaufseher Golm in Berlin: Tongefäßscherben und Brandknochen aus Urnengräbern von Dahlem, Kr. Teltow. — Herr Pfarrer Hildebrandt in Leuthen: Tongefäßscherben und Lehmbewurfstücke von Leuthen, Kr. Kottbus. — Herr H. Grund in Berlin: Feuersteinsplitter und Nucleus von Mühlenbeck, Kr. Niederbarnim.

Ankauf. Meist slavische Funde von Schwedt a. O., Kr. Angermünde.

Ausgrabungen im Auftrage der Generalverwaltung: Funde von Bärwalde, Kr. Königsberg i. N., Rahmhütte und Zuchsee, Kr. Soldin.

PROVINZ OSTPREUSZEN

Geschenke. Herr Bürgermeister Schröder in Heiligenbeil: Ein Steinhammer von Heiligenbeil. — Herr Professor Dr. Schnippel in Osterode: Mittelalterliche Topfscherben aus dem Oberlande, Kr. Osterode.

Ankauf. Urnen und Beigaben aus Bronze und Eisen von Mingfen, Kr. Ortelsburg.

PROVINZ WESTPREUSZEN

Geschenk. Herr Bezirksgeologe Dr. W. Wolff in Berlin: Slavische Topfscherben und Tierknochen von Prangenau, Kr. Marienburg.

Ausgrabungen im Auftrage der Generalverwaltung: Tongefäße aus Steinkistengräbern von Klein-Turse, Kr. Dirschau.

PROVINZ POMMERN

Geschenk. Herr Ingenieur Frankenstein in Berlin: Slavische Topfscherben von Lettnin, Kr. Pyritz.

Ankauf. Urne von Woorke, Rügen.

PROVINZ POSEN

Geschenke. Firma David Francke Söhne in Berlin: Römische Fibeln und Tongefäßscherben von Karlsdorf, Landkr. Bromberg. — Herr Ingenieur Frankenstein in Berlin: Tonschale u. a. von Dratzig-Mühle, Kr. Czarnikau.

Ausgrabungen im Auftrage der Generalverwaltung: Tongefäße und großer Mahlstein von Iwno, Kr. Schubin.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Steinsetzmeister H. Schulze in Weißenfels: Urne mit Beigaben von Weißenfels. — Herr Amtmann Otto in Beuditz: Tongefäßscherben, Netzsenker u. a. von Beuditz, Kr. Weißenfels.

Ausgrabungen im Auftrage der Generalverwaltung: Funde von Beuditz, Kr. Weißenfels, und von Großgrabe, Kr. Mühlhausen. Neolithische Grabfunde von Poserna, Kr. Weißenfels. Slavische Ansiedelungsfunde von Pobles, Kr. Merseburg.

RHEINPROVINZ

Geschenk. Herr Bezirksgeologe Dr. W. Wolff in Berlin: Steinzeitliche Tonscherben von Euskirchen, Regierungsbezirk Köln.

PROVINZ HANNOVER

Geschenk. Die Grubenverwaltung Ilseder Hütte überwies durch Vermittelung der Königlichen Geologischen Landesanstalt in Berlin ein großes Steinbeil von Groß-Bülten, Kr. Hildesheim.

Ausgrabungen im Auftrage der Generalverwaltung: Feuersteingeräte aus dem Uchter Moor und Tongefäßscherben von Schwaförden, Kr. Sulingen.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Ankauf. Urne, römische Fibel und Tonperle von Silberberg b. Thomsdorf, Kr. Oldenburg.

KÖNIGREICH SACHSEN

Geschenk. Herr Dr. Pfau in Rochlitz: Funde von Rochlitz und Umgegend, Kr. Leipzig.

ANHALT

Geschenk. Herr Lehrer Gottschalk in Mehringen: Neolithische Tonscherben u. a., bei Mehringen an der Wipper gefunden.

THÜRINGEN

Geschenk. Herr Professor Dr. Lehmann-Filhés in Berlin: Pfeilspitzen, Schaber und Späne von Feuerstein, Bruchstücke von Steinbeilen und Tongefäßen von der »Alteburg« bei Arnstadt, Schwarzburg-Sondershausen.

BAYERN

Geschenk. Herr Direktor Professor Dr. v. Luschan in Berlin: Gefäßscherben und Wirtel aus dem Starnberger See, Oberbayern.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenke. Frau Direktor Drory in Berlin: Römischer Mahlstein von Esseg in Slavonien. — Herr Direktor Professor Dr. v. Luschan in Berlin: Scherben, Wirtel und Metallbarren von Baroth in Siebenbürgen.

SAMMLUNG FÜR DEUTSCHE VOLKSKUNDE

PROVINZ SCHLESIEN

Ankauf. Eine geschnitzte Leiste mit Emblemen des Braugewerbes von Wallkawe, Kr. Militsch.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Frau Luise Gerbing in Schnepfental: Eine Anzahl Tonpfeifen in Tierform von Querfurt, eine in Katzenform von Meißen (?). — Herr Museumsaufseher Juckoff in Berlin: 2 Patenbriefe und 5 Familieneinladungen aus dem Anfange des XIX. Jahrhunderts von Merseburg.

Ankauf. 4 mittelalterliche Tongefäße von Körba, Kr. Schweinitz.

PROVINZ HESSEN-NASSAU

Ankauf. Frauentracht aus dem »blauen Ländchen«, Landkr. Wiesbaden.

PROVINZ WESTFALEN

Ankauf. Silberne Bauernschmucksachen.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Im Austausch wurden vom Kunstgewerbe-Museum in Flensburg 5 Photographien von Beiderwandgeweben aus der dortigen Sammlung erworben sowie 2 Photographien von Trachten aus Sylt und Ostenfeld.

Ankauf. 2 Tücher aus der Familie Uwe Jens Lorenzen von Sylt. 1 Rock, 2 bestickte Mützen und Halsschmuck aus Dithmarschen.

KÖNIGREICH SACHSEN

Geschenk. Frau Helene Meyer-Cohn in Berlin aus dem Nachlaß des Herrn Alexander Meyer-Cohn: 46 Photographien, zum großen Teil von dem Sächsischen Volkstrachtenfest in Dresden 1896 herrührend, ferner eine Ringflasche u. a. von unbekannter Herkunft.

THÜRINGEN

Geschenk. Frau Luise Gerbing in Schnepfental: Tonpfeifen in Tierform von Waltershausen und Bürgel, ein Dachsfell mit Tuchbehang, welches als Pferdeschmuck getragen wurde, von Leina.

Ankauf. Ein ornamentierter Deckelkrug von 1734 aus Bürgel.

BAYERN

Geschenk. Herr James Simon in Berlin: Eine silberne Gockelhaube aus Augsburg und ein Trauerhut (Louis XVI.) sowie ein silbernes Schmuckgehänge und einen Brautwerberhut aus Oberbayern oder Tirol.

WÜRTTEMBERG UND BADEN

Ankauf. Eine kleine Sammlung von Brautkronen, Hauben u. dgl. aus Süddeutschland, vom ethnographischen Museum in Zürich überlassen.

HESSEN-DARMSTADT

Ankauf. Spinnräder, Spinnstuhl, Haspel, Hechel, Lichtknecht u. a. aus dem hinteren Taunus.

TIROL

Geschenk. Frau Helene Meyer-Cohn aus dem Nachlaß ihres Herrn Gemahls: 3 Tirolerhüte und ein Rock.

HOLLAND

Geschenk. Herr James Simon in Berlin: 2 ornamentierte Bettwärmer mit Stiel und ein Wärmestübchen aus Messing.

VOSS

J. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Ankäufe

Pfeilerschrank aus Acajou mit Goldbronze und Marmor. Zwei Türen und offene Seitenfächer. Bezeichnete Arbeit um 1770 von P. Roussel in Paris, der vielfach für die Pariser Schlösser gearbeitet hat. Der Schrank stammt aus dem Schloß zu Rheinsberg und gehört zu den Ankäufen oder Geschenken, welche Prinz Heinrich von Preußen aus Paris heimgebracht hat.

Große Standuhr, Mahagoni und Goldbronze in Form eines Sockels und einer kanellierten Säule, welche eine Urne trägt. Wien um 1780.

Kredenz, Mahagoni mit Einlagen von hellem Holz in einfachen Formen, genau dem Werke von Sheraton entsprechend. England um 1780.

Zwei Karyatiden in Hermenform, Träger eines Balkons, Sandstein. Stammen von dem Gebäude des Generalpostamts von Berlin, dem alten Grumbkowschen Palais in der Königstraße nahe der Spandauer Straße. Anfang XVIII. Jahrhundert.

Büste, Biskuitporzellan, Prinz Heinrich von Preußen. Arbeit von Fürstenberg, um 1780. Stammt aus Schloß Rheinsberg.

Weihwasserbecken, Terrakotta mit Figuren von Heiligen und Engeln. Bologna, Anfang XVIII. Jahrhundert.

Zwei Vasen aus Kristallglas, in Facetten geschliffen, in Goldbronze gefaßt. Italien um 1800.

Porzellanteller mit Pflanzendarstellung aus der Flora danica. Kopenhagen um 1790.

Medaillonporträt, Bronzeguß, Brustbild eines jungen Mädchens, Relief von Chapu. Paris um 1890.

Großer Türklopfer mit zwei Tritonen, Messingguß. Stammt von einem Hause in Danzig. Wahrscheinlich niederländische Arbeit. XVII. Jahrhundert.

Schmucksachen aus Gußeisen. Berlin, Anfang XIX. Jahrhundert.

Schüsseln und Geräte arabischer und vorderasiatischer Töpferei, zum Teil mit Lüsterglasuren. Darunter mittelalterliche Stücke aus dem Scherbenberge von Fustat bei Kairo.

Arabische Kirchenfahne aus Seide, mit Gold durchwirkt. XVII. bis XVIII. Jahrhundert.

Geschenke

Von Herrn Major a. D. Voitus: Krug, englisches Steinzeug mit Darstellungen der Freimaurer, mit silbernem Deckel, um 1790. Pinselhalter, Bronze, durchbrochener Zylinder mit Versen, ältere japanische Arbeit. Becher, Bronze, mit Zellenschmelz, ältere japanische Arbeit.

Von Herrn C. W. Bock in Bielefeld: Zwei Stühle, Korbflechtarbeit, moderne Arbeiten nach den Darstellungen, die sich auf spätrömischen Reliefs finden.

Herr Dr. Behncke wurde zum Direktorialassistenten ernannt.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und Ornamentstichsammlung wurden um 230 Werke und 658 Einzelblätter vermehrt.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Julius Lessing in Berlin: 110 Kataloge, Führer und Broschüren verschiedenen Inhalts.

Herr Karl Marfels in Berlin: Kunstvolle Taschenuhren der Sammlung Marfels. Berlin 1904.

Herr Ferdinand Enke in Stuttgart: Herm. Lüer und Max Creutz, Geschichte der Metallkunst. Bd. 1. Stuttgart 1904.

Herr Edmund Meyer in Berlin: Eduard Stucken, Hine-Moa. Eine neuseeländische Sage in Versen. Berlin 1901.

Die Eigentümer der Vossischen Zeitung in Berlin: Arend Buchholtz, Die Vossische Zeitung. Geschichtliche Rückblicke auf drei Jahrhunderte. Zum 29. Oktober 1904. Berlin 1904.

Herr Karl Vanselow in Berlin: Die Schönheit. Jahrgang I. Berlin, Leipzig, Wien 1903.

Herr Professor Dr. Franz Weinitz in Berlin: Die Verbindung für historische Kunst. Berlin 1901. — L'Allemagne à l'Exposition de 1900 (zwei Sonderhefte des Figaro illustré). Paris 1900.

Herren Bard, Marquardt und Co. in Berlin: Die Kunst, herausgegeben von Richard Muther. Bd. 1—12 und 14—33. Berlin 1902 bis 1904. — Dieselben: Die Literatur, herausgegeben von Georg Brandes. Bd. 1—7. Berlin 1904. — Dieselben: Die Musik, herausgegeben von Richard Strauß. Bd. 1—5. Berlin 1904.

Herr Dr. Matthias Mutzenbecher in Hamburg: Zur Erinnerung an Frau Magdalena Mutzenbecher geb. v. Ohlendorff. (Gedenkschrift.) Hamburg 1897.

Herr Professor Dr. J. Richard Ewald in Straßburg i. E.: Arnold Ewald, Beiträge zur Kulturgeschichte der Farben, herausgegeben von J. Richard Ewald. Berlin 1904.

Herr Professor Dr. Erich Pernice in Greifswald: E. Pernice, Untersuchungen zur antiken Toreutik. Wien 1904.

Herr Heinrich Wallau in Mainz: Veröffentlichungen der Gutenberg-Gesellschaft. Bd. 3: Das Mainzer Fragment vom Weltgericht. — Der Kanon Missae vom Jahre 1458. Mainz 1904.

Fräulein Julie Schlemm in Berlin: Photographische Rundschau. Jahrgang 18. 1904.

K. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie in Wien: Ausstellung von Altwiener Porzellan, März bis Mai 1904 im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Herausgegeben von A. v. Scala. Wien 1904.

Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde in Hamburg: Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde. Bd. 5 bis 9. Hamburg 1899—1903. — Dieselbe: Kataloge der 5. und 6. Jahresausstellung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde. Hamburg 1899 und 1900. — Dieselbe: Otto Benecke, Geschichte der Familie Lorenz Meyer in Hamburg. Hamburg 1902.

Herr Dr. v. Pannwitz in München: Die Sammlung v. Pannwitz München, Kunst und Kunstgewerbe des XV. bis XVIII. Jahrhunderts. München 1905.

The Managing Committee of the British School at Rome: T. Ashby, Papers of the British School at Rome. Vol. 2. London 1904.

Herr Privatdozent Dr. Ludwig Rieß in Berlin schenkte als Anschauungsmaterial für die Drucktechnik Ostasiens drei chinesische Holzstöcke und eine japanische Kupferplatte.

Ferner schenkten Einzelblätter, Plakate, Exlibris und andere graphische Arbeiten u. a.: die Herren Dr. Max Creutz (Berlin), Professor Dr. Ferdinand Laban (Berlin), Martin Oldenbourg (Berlin), Heinrich Wieynk (Berlin) und die Reichsdruckerei in Berlin.

Die Freiherrlich von Lipperheide-sche Kostümbibliothek wurde um 7 Werke vermehrt.

Als Geschenke sind zu erwähnen:

Herr Dr. med. Robert Müllerheim in Berlin: Müllerheim, Die Wochenstube in der Kunst. Stuttgart 1904.

Herr G. Söhlke Nachf. Heinrich Mehlis in Berlin: Hildebrandt, Das Spielzeug im Leben des Kindes. Berlin 1904.

CXIII. Sonderausstellung
Die Kunst im neueren Buchdruck
Dezember 1904 bis Januar 1905

Aus Anlaß des 25 jährigen Bestehens der Berliner Typographischen Gesellschaft sind im Lichthof gegen 1000 Einzelblätter und 600

Bücher vereinigt worden, um einen Überblick über den heutigen Stand des künstlerischen Buchdrucks in Deutschland und dem Auslande zu geben. Sie zeigen zumeist die Tendenz, im Anschluß an die Lehren der alten Meister Schrift, Satz und Schmuck einheitlich zu gestalten. Der Bestand der Ausstellung gehört meist der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums. Ihn haben durch Leihgaben ergänzt das Buchgewerbe-Museum des Deutschen Buchgewerbe-Vereins in Leipzig, die Direktion der Kaiserlichen Reichsdruckerei in Berlin, die Herren Dr. Cäsar Flaischlen, Rechtsanwalt Dr. Martin Hahn, Amtsrichter Dr. Herz (Harburg), Professor Dr. Joh. Knoblauch, Dr. Paul Kristeller, Fräulein Maria Lühr, Julius Meier-Graefe, Regierungsrat Dr. H. Muthesius, C. E. Poeschel (Leipzig), Dr. Werner Weisbach sowie die Sortimentsbuchhandlungen Axel Juncker Nachf. K. Schnabel und Edmund Meyer. Druckwerke ihrer Heimat haben die Herren Professor Dr. Alfred Lichtwark und Ernst Juhl in Hamburg, Direktor Dr. Deneken in Krefeld, Professor Dr. Kautzsch in Darmstadt, Verwaltungsdirektor A. Woernlein in Leipzig, Direktor E. v. Saher in Haarlem und Direktor Julius Leisching in Brünn beschafft. Zahlreiche Verleger, Druckereien und Schriftgießereien haben Erzeugnisse ihrer Betriebe hergeliehen oder dauernd überwiesen. Ein Führer durch die Ausstellung ist in zwei Auflagen gedruckt worden.

JESSEN

K. NATIONALGALERIE

Der Volontär Herr Dr. phil. W. Stengel hat seine Tätigkeit bei der Nationalgalerie mit dem 1. Oktober v. J. eingestellt.

An seine Stelle trat als Hilfsarbeiter der bisher am Museum Wallraf-Richartz in Köln beschäftigt gewesene Herr Dr. phil. J. Kern.

V. TSCHUDI

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSZISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JANUAR — 31. MÄRZ 1905

A. MÜNZKABINETT

Die Sammlungen sind vermehrt um 9 griechische, 22 römische, 274 neuzeitliche, 17 orientalische Münzen und 12 Medaillen, insgesamt 334 Stück. Unter allen das hervorragendste Stück ist ein Didrachmon von Elis mit dem sitzenden Zeus auf der Vorderseite, der laufenden Nike auf der Rückseite und der Künstlersignatur ΕΥΘ. Geschenke verdanken wir der Versuchs- und Lehrbrauerei zu Berlin, den Herren Sanitätsrat Dr. Aßmann, E. Bechstein, Dr. Friese, A. v. d. Heyden, Kommerzienrat Kühnemann, Ingenieur Lange, Prof. Dr. Mann, Prof. Dr. Sarre, Admiral z. D. Strauch, Prof. Dr. Weinitz und der Oertelschen Medaillenmünze.

MENADIER

B. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die Ägyptische Abteilung hat in diesem Vierteljahr von endgültig erworbenen Altertümern nur einige kleine, aber interessante Stücke zu verzeichnen:

Der Kopf einer ziemlich großen Bronzefigur, der sich durch die eigentümliche Schädelform als Teil einer Statue des Gottes Ptah erweist, aber in der Bildung des Gesichts viel Persönliches hat.

Eine schöne kleine Stele aus violetter Fayence mit weißen Einlagen, auf der Pe-ser, der bekannte Wezir Sethos' I. und Ramses' II. vor Amon betend dargestellt ist.

Zwei häßliche, aber interessante Bronzefiguren später römischer Kaiser, angeblich aus Theben.

Drei Stuckmasken von Mumien römischer Zeit, durch Dr. O. Rubensohn erworben.

Einige kleine Altertümer aus dem Nachlaß des verstorbenen Ägyptologen Professor A. Eisenlohr, worunter bemerkenswert ein Stück eines schönen Perlennetzes aus dem Grabe eines Prinzen des neuen Reichs, und ein Siegelzylinder des alten Reichs mit dem Namen des Nefer-er-ke-re.

Von Publikationen der Abteilung ist das Handbuch über »Die ägyptische Religion« erschienen und durch Ausgabe des Indexheftes der erste Band der »Koptischen Urkunden« abgeschlossen worden.

i. V.
SCHÄFER

C. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Erworben wurden drei größere, gut erhaltene altbabylonische Tontafeln aus Telloh, sowie die 14 zeilige assyrische Kalksteininschrift Asarhaddons vom Negûb-Tunnel; ferner eine jüngere babylonische Terrakotte, die zwei nebeneinanderstehende weibliche Musikanten darstellt, eine Flötenbläserin und eine Trommelschlägerin; sodann eine Aschenurne des Abdmelqart mit zweizeiliger neupunischer Inschrift, gefunden in einer punischen, unterirdischen Nekropole an der Stelle des alten Hadrumet; schließlich ein außerordentlich fein geschnittener persischer Siegelzylinder aus Karneol mit der Darstellung einer Eberjagd.

i. V.
MESSERSCHMIDT

D. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

General-Verwaltung der Kgl. Bibliothek zu Berlin: Jahres-Verzeichnis der an den Deutschen Schulanstalten erschienenen Abhandlungen, XV, 1903. Berlin 1905.

Rektor der Technischen Hochschule zu Berlin-Charlottenburg: Miethe, Die geschichtliche Entwicklung der farbigen Photographie, Rede. Berlin 1905.

Senat der Kgl. Akademie der bildenden Künste zu Berlin: W. v. Oettingen, Die Schicksale der Künstler, Festrede. Berlin 1905.

Kaiserl. Patentamt in Berlin: Katalog der Bibliothek, 4. Nachtrag. Berlin 1904.

Direktion des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1904.

Trustees of the British Museum zu London: Medallic illustrations of the History of Great Britain and Ireland, Plates XXI—XXX. London 1905.

Direktion des Rijksmuseums van Oudheden zu Leiden: Verslag van den Directeur over het tijdvak van 15 Sept. 1903 tot 15 Sept. 1904. 's Gravenhage 1905.

Institutions of Science and Art, Dublin: Science and Art Museum, Dublin. General guide to the Art Collections, P. 2, 3, 6, 7. Dublin 1903—04.

Académie des sciences, des lettres et des arts d'Amiens: Mémoires, T. L., 1903. Amiens 1904.

Harvard University: The Scott Collection of Casts of the Busts of Julius Cæsar. Cambridge 1905.

Direktion des Museo Civico zu Padua: Bollettino, Anno VIII. Padova 1905.

Direktion des Kunstgewerbe-Museums zu Frankfurt a. M.: Verzeichnis der Medaillen und Plaketten der Sammlung W. P. Metzler. Frankfurt a. M. 1905.

Direktion der Handwerker- und Kunstgewerbe-Schule zu Crefeld: Programm, s. l. e. a.

Herr Geh. Regierungsrat Dr. Max Lehrs in Berlin: F. Deneken, 2. Bericht des Kaiser Wilhelms-Museums in Crefeld. Crefeld 1904. — 42 ältere Kataloge verschiedener Sammlungen.

Herr Prof. Dr. Jaro Springer in Berlin: J. Graus, Conceptio immaculata in alten Darstellungen (Separat-Abdr.). Graz 1905.

Herr Prof. Dr. Otto Puchstein in Freiburg i. Br.: O. Puchstein, Führer durch die Ruinen von Ba'albek. Berlin 1905. — O. Puchstein und Th. v. Lüpke, Ba'albek, 30 Ansichten der deutschen Ausgrabungen. Berlin 1905.

Herr Prof. Dr. Ludwig Schwabe in Tübingen: L. Schwabe, Kunst und Geschichte aus antiken Münzen. Tübingen 1905.

Herr Prof. Dr. Otto Kern in Rostock: F. G. Stegemann, De Scuti Herculis Hesiodei poeta Homeri carminum imitatore. Diss. inaug. Rostochii 1904.

Herr Dr. Walter Gensel in Berlin: W. Gensel, Velazquez (Separat-Abdr.). Berlin 1905.

Herr Dr. Josef Kern in Berlin: J. Kern, Die Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung der van Eyck, 1. Leipzig 1904.

Herr Dr. R. Burckhardt in Basel: R. Burckhardt, Cima da Conegliano. Leipzig 1905.

Herr Dr. Frank in Pernau: Sitzungsberichte der Altertumsforschenden Gesellschaft zu Pernau, 3. Band. Pernau 1904.

Herr Ober-Rechnungsrat Alfred Windt in Wien: A. Windt, Beschreibendes Verzeichnis der zum Primogenitur-Fideikommisse des Allerh. Kaiserhauses gehörenden Miniaturen. Wien 1905.

Verlagsbuchhandlung W. Spemann in Stuttgart: Das Museum, hrsg. von W. Spemann, X. Jahrg. Heft 1—2. Stuttgart 1905.

LABAN

E. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Asiatische Sammlungen

INDIEN

Geschenke. Herr Privatgelehrter A. Maaß: Ein hölzernes geschnitztes Türschloß von den Mentawei-Inseln. — Herr Geheimrat Fritsch, hier: Ein Bogen der Wädda auf Ceylon, nebst zwei zugehörigen Pfeilen. — Herr Professor Dr. Weinitz, hier: Ein Fakirstab.

Überweisung. Vom Königlichen Kupferstichkabinett, hier: Ein indisches Manuskript mit Miniaturen.

Ankauf: Eine indische Miniatur.

CHINA

Geschenke. Herr Oberleutnant Schröder, hier: Eine alte Weltkarte in 4 Blättern, datiert 1674, aus dem alten Observatorium in Peking stammend, und zwei Photographien aus Peking. — Herr Oberstleutnant von Kronhelm in Halle a. S.: Zwei Abdrücke eines kaiserlichen Siegels, ein Boxeramulett und eine Proklamation Li-hung-Ch'angs. — Herr Konsul Dr. Betz in Tsinanfu: Ein Buch: shêng-chi-t'u-Abbildungen der heiligen Spuren und 68 verschiedene Abklatsche aus der Zeit der Han-Dynastie und der 6 Dynastien.

Ankäufe. Ein synkretistisches Werk und ein Werk über Artillerie. Ein großes Rotlackbild, einen Sieg Ch'ien-lungs darstellend.

TIBET

Geschenk. Herr Prediger Fliegel in Rixdorf: Ein Abdruck des tibetischen Staatssiegels des Dalai-lama.

JAPAN

Geschenke. Herr Dr. Brunner, hier: Eine mit Schnitzerei verzierte Bambusbüchse, ein Plan von Tokio und 2 Bilderbücher. — Herr Kumß, hier: Ein Tongefäß (Wassertröpfler).

Ankäufe. 7 Elfenbeinschnitzereien, 9 illustrierte Bücher, geschichtlichen und mythologischen Inhalts und Heft 172—174 der kunstgeschichtlichen Zeitschrift »Kokkwa«.

GRÜNWEDEL

Afrikanisch-ozeanische Sammlungen

WESTAFRIKA

Seine Majestät der Kaiser hat die Gnade gehabt, einen ihm vom Sultan von Bamum geschenkten Stuhl zur Aufstellung zu überweisen. Das in jeder Beziehung merkwürdige und kostbare Stück ist aus einem Stück Holz geschnitzt und ganz mit Kauri-Schnecken und bunten Perlen bedeckt. Es stellt einen Mann vor, der eine Trommel schlägt und die kreisrunde Sitzplatte auf dem Nacken aufruhen hat.

Geschenk. Herr Leutnant Schipper in Bremerhaven: Eine mit guten Angaben versehene Sammlung von 57 auserlesen schönen, für das Museum bisher neuen Stücken aus Kamerun.

Ankauf. Eine kleine Sammlung von Benin-Altertümern und ein kleines modernes Gußwerk, einen Radfahrer darstellend. Das technisch und ästhetisch sehr minderwertige Stück ist gleichwohl wissenschaftlich wichtig. Es zeigt, wie auch die heutigen Benin-Neger, genau wie ihre Vorfahren in der Blütezeit ihrer Erztechnik, den Europäer nur darstellen, wie er von weitem scheint, nicht wie er ist.

Durch Tausch mit dem »Kolonial-Museum« wurde ein Speer aus Togo erworben.

OSTAFRIKA

Geschenk. Herr Hauptmann Nigmann in Iringa: Eine durch gute Angaben ausgezeichnete Sammlung von fast 100 Nummern aus Uhähä und den Nachbargebieten.

Ankauf. Ein Bündel mit arabischen Schriftstücken usw., die sich auf die Unterstellung der Sswahîli-Küste unter deutsche Zollverwaltung beziehen.

OZEANIEN

Geschenk. Herr Deckoffizier Schnur: Zwei sehr schöne alte geschnitzte Kriegsamulette von Taui und ein Stück Rindenzeug von Tonga.

Ankauf. Ein Steinbeil aus Neukaledonien.

v. LUSCHAN

Amerikanische Sammlungen

NORDAMERIKA

Geschenke. Herr H. Stadthagen in Viktoria, Kanada: Einen capeartigen Überwurf aus Zederbastfasern, am Halse mit Pelz besetzt, vom Nitnat-Stamm, Westvancouver. — Herr Bergingenieur W. Graichen in Weimar: 30 Films mit Aufnahmen von Piktographien, die sich in der Nähe des kleinen Ortes Mesa, etwa 50 km östlich von Phönix, Arizona, meist auf losen Geröllsteinen am Fuße der Berge und am Rio Salado befinden.

Angefertigt wurden 10 Photographien von Piktographien, die etwa 50 km südlich Phönix, Arizona, am linken Ufer des Rio Gila aufgenommen wurden. Die Vorlagen stellte Herr W. Graichen zur Verfügung.

Ankauf. Gelegentlich seiner Reise zur Weltausstellung in St. Louis und nach Mexiko 1904 kaufte Herr Professor Seler eine schöne archäologische Sammlung von Korbsachen, Sandalen, Tongefäßen und sonstigen Gebrauchsgegenständen der Cliffdweller und sogenannten Basketmaker in den Höhlenwohnungen der Cañons des südwestlichen Utah, ferner einen alten Apache-Korb, 4 alte Körbe der Tulare- und Kern-River-Indianer, 20 Körbe der Pima, sämtlich schön ornamentiert, 2 alte Tongefäße von Casas Grandes und 8 Zuñi-Gefäße.

SÜDAMERIKA

Geschenke. Herr Dr. Max Schmidt, hier: 5 von ihm selbst aufgenommene Photographien von Guató-Indianern. — Herr Dr. A. Weberbauer, z. Z. in Peru: Ein Zweig des Nunumscha-Strauches, einer milchsaftreichen Euphorbia, mit vielen Knoten in den biegsamen Ästen. Diese Knoten werden von heimkehrenden Indianern gemacht, um aus dem unbeschädigten Weiterwachsen oder Verdorren des Zweiges entnehmen zu können, ob die Gattin während der Abwesenheit treu oder untreu gewesen ist. — Frau Generalin von Baluseck, hier: Ein Spitzentuch aus Paraguay, 2 Mate-Gefäße mit zwei silbernen Saugrohren und ein bemaltes Straußenei aus Buenos Aires.

VON DEN STEINEN

MITTELAMERIKA

Geschenke. Herr und Frau Professor Seler, hier: Eine prächtig gearbeitete Steinmaske mit der Reliefdarstellung des Windgottes Quetzalcouatl auf der Innenseite. — Herr Professor Seler, hier: Drei Papierabklatsche von den Seiten zweier Steinkisten (tepetlacalli) im Musée d'ethnographie de Paris, nach denen Gipsabgüsse angefertigt wurden. — Herr und Frau Professor Seler, hier: Eine größere Sammlung von Papierabklatschen, die zum Teil Monumente der näheren Umgebung der Hauptstadt Mexiko, dazu aber auch ein schönes, vor kurzem nach der Hauptstadt überführtes Stück merkwürdigen neuen Stils, aus der Gegend von Orizaba und die Wandskulpturen in dem Tempel des Pulque-Gottes von Tepoztlan, sowie die großen skulptierten Steine der alten Stadt auf dem Monte Alban bei Oaxaca wiedergeben. — Dieselben: Eine Sammlung von Altertümern aus Mechoacan, aus dem Valle de Toluca und aus den Staaten Guerrero und Oaxaca. Ergebnisse ihrer letzten mexikanischen Reise. — Herr Adolf Marx in Mexiko: Einige Altertümer aus San Andres Tuxtla, im Staate Veracruz, einer für unser Museum ganz neuen Gegend. — Herr Direktor Leo von Tresckow in Santa Fé bei Tlacotalpam, Staat Veracruz: Zwei dort gefundene Steinringe (Keulensteine?).

Ankauf. Eine Maske aus alabasterähnlichem Stein, Altmexiko.

SELER

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG UND SAMMLUNG FÜR DEUTSCHE VOLKSKUNDE

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Gutsbesitzer H. Slabe in Sonnenwalde, Kr. Luckau: Eiserne Lanzenspitze, Topfscherben, ein Spinnwirtel und zersprungener Stein von Sonnenwalde, Kr. Luckau. — Herr Ph. Klebe in Warnik: Scherben aus einer Lehmgrube bei Warnik, Kr. Landsberg a. W. — Herr M. M. Lienau in Frankfurt a. O.: Funde aus der Umgegend von Frankfurt a. O.

Ankäufe. Gefäße und Geräte von Stein und Ton aus der Priegnitz. — Steinhammer aus dem Kreise Angermünde.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Herr Rentier A. Conze in Berlin: Feuersteinmesser von der Insel Vilm, Kr. Rügen. — Herr Gastwirt Woitha und Herr Lehrer Schaffert in Hohenfelde: Vier Gesichtsurnen, ein Henkelkrug und einige kleine Bronzen aus Hohenfelde, Kr. Lauenburg.

Überweisung. Königliche Eisenbahn-Bauabteilung in Regenwalde: Urnen und kleiner Bronzering aus einem Hügelgrabe von Regenwalde.

PROVINZ SCHLESIEN

Ankauf. Tongefäß aus Klein-Polkwitz, Kr. Sprottau. — Buckelurnen aus einem Brandgrabe von Lauban, Kr. Lauban.

PROVINZ POSEN

Überweisung. Königliche Ansiedelungs-Kommission in Posen: Gefäße aus einem Grabe von Sartschin, Kr. Znin.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Lehrer Voigt in Walternienburg: Scherben eines steinzeitlichen Gefäßes von Walternienburg, Kr. Jerichow I. — Herr M. Löding in Halberstadt: Funde aus der Umgegend von Halberstadt.

Ankauf. Steinzeitliche Gefäße von Walternienburg, Kr. Jerichow I.

Ausgrabung im Auftrage der Generalverwaltung: Neolithische und spätere Tonscherben von Walternienburg, Kr. Jerichow I.

RHEINPROVINZ

Überweisung. Ober-Präsident der Rheinprovinz: Bronzeaxt von Niederdollendorf, Siegkreis. — Königliche Eisenbahn-Betriebsinspektion in Köln a. Rh.: Grabfund von Rheineck, Kr. Ahrweiler.

BADEN

Ankauf. Eiserner Pferdeschuh und Schlüssel von Rohrbach, Kr. Heidelberg.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenke. Herr Fabrikant Julius Teutsch in Kronstadt (Siebenbürgen): Bemalte Topfscherben vom Priesterhügel bei Brenndorf und von Erösd, Kr. Kronstadt. — Herr Professor K. Herepei in Nagy-Enyed: Topfscherben, zum Teil bemalte, von einem Ansiedelungsplatze bei Olah-Bogat, Kom. Hermannstadt (Siebenbürgen). — Frau Direktor Drory in Berlin: Römische Funde von Esseg in Slavonien.

Ankäufe. Bronzeaxt von Ker, Kom. Somogy. — Bronzering, Bronzenadel und Glasring von Dunapentele, Kom. Stuhlweißenburg.

SAMMLUNG FÜR DEUTSCHE VOLKSKUNDE

BRANDENBURG

Geschenke. Fräulein J. Schlemm in Berlin: Einige volkstümliche Spielwaren vom Weihnachtsmarkte 1904 in Berlin O. — Fräulein von Pöllnitz in Haspe b. Hagen: Silberne Schnalle, silbernen Anhänger und verzierte Horndose.

OSTPREUSZEN

Geschenk. Herr Sammlungsaufseher Eckert in Berlin: Modelle eines Handspinngerätes, sogenannter Weifen, und einer Seilereimaschine aus Holz, sogenannter Reepschläger, wie sie in der Gegend von Tilsit von Bauern gefertigt und gebraucht wurden.

WESTFALEN-HANNOVER

Ankauf. Frauenhauben und eine Sammlung von silbernen Schmucksachen aus bäuerlichem Besitz.

SCHLESWIG-HOLSTEIN

Geschenke. Herr Direktor Dr. Lehmann in Altona: 6 Photographien holsteinischer Bauernhäuser von außen und innen. — Herr Geheimer Regierungsrat Direktor Dr. Voß in Berlin: 19 Postkarten mit Darstellungen aus den Museen in Altona, Husum und Flensburg. — Herr Professor Dr. Roediger in Berlin für Frau Priorin Gräfin Agnes von Baudissin in Itzehoe: Einen sogenannten Rummelspott, zum Lärmmachen bei Fastnachts- und anderen Umzügen gebraucht, aus Itzehoe.

THÜRINGEN

Ankauf. 2 Zinnteller aus Bürgel in Sachsen-Weimar.

LIPPE UND HANNOVER

Ankauf. Durch freundliche Vermittelung des Vereins für Geschichte, Altertümer und Landeskunde des Fürstentums Schaumburg-Lippe in Bückeburg konnten eine Anzahl gut bestimmter Frauenhauben, Schmucksachen, ein Wamms (Mieder) und ein Brautschmuck erworben werden.

BAYERN

Geschenk. Fräulein J. Schlemm in Berlin: Eine silberne Filigranschließe aus Oberbayern.

WÜRTTEMBERG

Ankauf. 2 Brautkronen aus dem württembergischen Schwarzwalde, 2 Radhauben, 1 Seidentuch, 1 Trachtenbild und 2 Zunftbriefe.

HESSEN

Geschenk. Herr Geheimer Regierungsrat Direktor Dr. Voß in Berlin: 25 Postkarten mit Darstellungen von Volkstrachten.

Ankauf. Eine hirschlederne Hose, ein Kindermieder, ein Festkirchtuch und ein Pathenkissenbesatzstück aus der Gegend von Friedberg in Hessen.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenk. Herr Fischereidirektor Kollmann in Salzburg durch Vermittelung des Fischereivereins für die Provinz Brandenburg: Einen eisernen Fischspeer aus dem Luegau in Salzburg, von Fischdieben benutzt.

ITALIEN

Geschenk. Herr Geheimer Sanitätsrat Dr. Weiß in Bückeburg: Eine Fischerlaterne, einen Saugekrug und eine Feuerkieke aus Bari in Apulien.

HOLLAND

Geschenk. Herr Geheimer Regierungsrat Direktor Dr. Voß in Berlin: 16 Postkarten mit Darstellungen von Volkstrachten.

BIBLIOTHEK

Geschenke. Fräulein Frida Beccard in Berlin: 5 Jahrgänge der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, Berlin 1900—1904. — Herr Syndikus Dr. Minden in Berlin: Der Sachsenspiegel, ed. Weiske und Hildebrand, 4. Aufl., Leipzig 1870. — Herr Geheimer Regierungsrat Direktor Dr. Voß in Berlin: Führer durch das Kunstgewerbe-Museum in Flensburg 1903; Erster Bericht des Museums dithmarsischer Altertümer in Meldorf 1896; Bilder aus dem pommerschen Weizacker, Greifswald 1904. — Ober-Präsident der Provinz Brandenburg: Ed. Krause, Vorgeschichtliche Fischereigeräte und neuere Vergleichsstücke, Berlin 1904.

SONDERAUSSTELLUNG

Die Sammlung war in der Sonderausstellung »Die Kunst auf dem Lande« im Kunstgewerbe-Museum in Berlin durch 2 Hausmodelle, 3 Vierländer Trachten, eine reich dekorierte Lüneburger Tischdecke, eine größere Anzahl von Frauenhauben, Silberschmuck, geschnitzte Holzgeräte, Bauerntöpferei, 2 Brautstühle aus Jamund und einen Altländer Stuhl vertreten. Die Ausstellung fand im Februar und Anfang März statt und war in ungewöhnlich hohem Maße, auch an den Abenden, besucht.

VOSS

F. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

Der Direktor der Unterrichtsanstalt, Professor Ernst Ewald, geboren 17. März 1836, ist am 30. Dezember 1904 verstorben.

I. SAMMLUNG

Geschenke

Von Fräulein Agnes Carlberg: Schüssel, Porzellan, Ludwigsburg um 1770.

Von Herrn D. Pergamenter: Teller, Eisen durchbrochen, von der Berliner Eisengießerei. Berlin um 1820.

Von Herrn H. J. A. Seiler: Nadelkissen zwischen zwei Perlmutterplatten in Schmetterlingsform. Deutschland, Mitte XVIII. Jahrhundert.

Von Herrn Pastor Betke in Hohenschönhausen. Bedruckter Leinenstoff von den Stühlen der Hofloge in der Kirche zu Hohenschönhausen. Norddeutschland, Mitte XVIII. Jahrhundert.

Von Frau Professor Dr. Lasser: 4 Mustertücher. Berlin, Anfang XIX. Jahrhundert.

Von Herrn Erich Alpert: 2 Porzellantassen, Meißen, 1730—1740.

Vermächtnisse

Von Frau Henriette Haase, geb. Carlberg: Tafelaufsatz, Silber. Ehrengeschenk an ihren verstorbenen Gatten Herrn Karl Haase von den Herren Siemens & Halske, Berlin 1880.

Von Herrn Ferdinand Alpert: 2 Porzellanvasen, Rußland. Geschenk des Kaisers Nikolaus I. an den Historienmaler Professor Krüger um 1830.

CXIV. Sonderausstellung
(auch für den Abendbesuch)
vom 9. Februar bis 9. März d. J.

Die Kunst auf dem Lande. Die Ausstellung ist von dem deutschen Verein für ländliche Wohlfahrts- und Heimatpflege angeregt worden und sollte insbesonders den Teilnehmern der Landwirtschaftlichen Woche anschauliche Beispiele der älteren Bauernkunst und der heutigen ländlichen Kunstpflege vorführen. In Abbildungen und Originalen wurden die mannigfachen Gestalten des deutschen Bauernhauses mit seinen Stuben, Möbeln und Geräten, die bunten Trachten und Proben bäuerlicher Kunstarbeit gezeigt. Als typisches Beispiel sind besonders die Vierlande bei Hamburg zu erwähnen, die durch Leihgaben des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe äußerst reichhaltig vertreten waren. Außer diesem Museum hatten in dankenswerter Weise zur Ausstellung beigesteuert:

Das Märkische Museum, die Kgl. Sammlung für Volkskunde, der deutsche Verein für Wohlfahrts- und Heimatpflege, der deutsche Dorfschriften-Verlag, die Herren Dr. von Erdberg, A. Meyer, F. A. Schwartz, J. Springer, Gebr. Stegemann in Berlin, das städtische Museum in Altona, Herr Pastor Holtz in Altengamme, Herr W. Matthies in Bardowiek, das Gewerbe-Museum und der Verein für niedersächsisches Volkstum in Bremen, Herr H. Wagner in Bremen, Herr C. L. Jessen in Deezbüll, das Königlich Sächsische Finanz-Ministerium und die Herren E. Kühn, G. Kühtmann, Oberbaurat Schmidt, Professor O. Seyffert und A. Wilckens in Dresden, Professor W. Hasemann und Liebich in Gutach, H. Haase und O. Schwindrazheim in Hamburg, die Baustelle der Landwirtschaftskammer für die Provinz Hannover in Hannover, Herren Feddersen in Kleiseer Koog, Seemann, C. Scholtze und A. Schumann in Leipzig, W. Krüger und Dr. Reinecke in Lüneburg, N. G. Elwert in Marburg, A. Thiersch, L. Werner und F. Zell in München, die Königliche Ansiedelungs-Kommission in Posen, die Saalecker Werkstätten und Herr Oenike in Steglitz.

CXV. Sonderausstellung
(im Schlüterzimmer)
vom 14. Februar bis 31. März d. J.

Sammlung japanischer Kleinkunst aus dem Besitze des Herrn Gustav Jacoby.

Diese mit besonderer Sorgfalt gebildete Sammlung war von dem Besitzer sehr reizvoll aufgestellt und mit einem ausführlichen Katalog mit historischen und sachlichen Einleitungen versehen.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und Ornamentstichsammlung wurden um 266 Werke und 857 Einzelblätter vermehrt.

Wertvolle Ergänzungen hat wiederum die Sammlung japanischer Farbenholzschnitte erfahren. Es schenkten:

Herr James Hardy in Berlin: je ein Blatt von Kiyomitsu, Harunobu, Schunscho, Schunko, Scharaku, Utamaro und zwei Blatt von Toyohiro.

Herr Konsul Hermann Wallich in Berlin: je ein Blatt von Toschinobu, Masanobu, Sekko, Schunscho, Scharaku, Toyokuni, Toyohiro und Hokuju.

Herr Geheimer Kommerzienrat Richard Pintsch in Berlin: je ein Blatt Harunobu, Kiyonaga, Utamaro, Schunman; Masayoschi, Zeichenbuch der Pflanzen und Blumen (Yedo 1813); zwei Bücher von Hokkei, ein Buch von Kiichi.

Herr Kommerzienrat Louis Ravené in Berlin: ein Blatt Utamaro, zwei Blatt Hokusai.

Herr Architekt W. Martens in Berlin: vier Blatt Hiroschige.

Herr Gustav Jacoby in Berlin: ein Blatt von Koriusai.

Von den deutschen Verlagswerken, die in der Sonderausstellung »Die Kunst im neueren Buchdruck« ausgestellt waren, ist eine größere Zahl durch die Verleger und Verlagsanstalten gütigst überwiesen worden. Durch diese Bereicherung unserer Bestände haben uns folgende Firmen verpflichtet: Insel-Verlag (Leipzig), Schafstein & Co. (Köln), S. Fischer (Berlin), Otto von Holten (Berlin), Eugen Diederichs (Jena), Max Krause (Berlin), Albert Kohler (Berlin), W. Spemann (Stuttgart), M. Dumont-Schauberg (Köln), Edmund Meyer (Berlin), Poeschel & Trepte (Leipzig), Dr. Eysler & Co. (Berlin), Greiner & Pfeiffer (Stuttgart), F. Fontane & Co. (Berlin), Hermann Costenoble (Jena), Martin Warneck (Berlin), Ernst Wasmuth (Berlin), Ipenbuur & van Seldam (Amsterdam), Breitkopf & Härtel (Leipzig), F. A. Lattmann (Goslar), Albert Ahn (Köln), Georg Müller (München), C. Busch-du Fallois Söhne (Crefeld), G. Grotesche Verlagsbuchhandlung (Berlin), die Reichsdruckerei (Berlin), Union Deutsche Verlagsanstalt (Stuttgart).

Ferner sind als Geschenke zu verzeichnen:

Herr Professor Theobald Hofmann in Elberfeld: Theobald Hofmann, Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltro als Erstwerke der Hochrenaissance. Als Manuskript gedruckt. 1905. — Derselbe: Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. Zittau 1900.

Herr Direktor Artur Gwinner in Berlin: Henri Pène Du Bois, American bookbindings in the library of Henri William Poor. Illustrated by Edward Bierstadt. New York 1903.

Herr Waldemar Zachrisson in Göteborg: Boktryckeri-Kalender 1904. Göteborg 1904.

Herr Regierungsbaumeister Philipp Nitze in Berlin: Philipp Nitze, Die evangelische Grunewald-Kirche. Berlin 1904.

Herr S. Tajima aus Japan: Schiichi Tajima, Masterpieces by Jakuchû. Osaka 1904.

Herren Velhagen & Klasing in Bielefeld: Heinrich Sohnrey, Kunst auf dem Lande. Bielefeld 1905.

Herr Ernst Frensdorff in Berlin: Schleiermacher, Idee zu einem Katechismus der Vernunft für edle Frauen. Berlin o. J.

Herr Alfred Heymel in Bremen: Rudolf Alexander Schroeder, Sonette zum Andenken an eine Verstorbene. Leipzig 1904.

Norsk Folkemuseum in Christiania: Harry Fett, Nationaldragter Saerudstilling nr. 1: Norsk Folkemuseum. Kristiania 1903.

Frau Henriette Mendelsohn in Berlin: Henri Mendelsohn, Böcklin, Berlin 1901, und: Der Heiligenschein in der italienischen Malerei, Berlin 1903.

Kaiser Franz Josef-Museum in Troppau: Wilhelm Edmund Braun, Katalog der Ausstellung von Altösterreichischen Goldschmiedearbeiten 1904 im Kaiser Franz Josef-Museum in Troppau. Troppau 1904.

Romänischer Landwirt-Verein in Nagy Szeben: Dimitrie Comşa. Aus der romänischen Ornamentik. Sibiiu 1904.

Herr Professor Dr. Franz Weinitz in Berlin schenkte eine größere Zahl von Druckwerken und Einzelblättern verschiedener Art.

Herr Architekt Alf. J. Balcke in Berlin überwies aus dem Nachlaß des Architekten Hahnemann zehn Blatt Handzeichnungen

von dem Hofbaumeister Albert Dietrich Schadow (1797—1869) in Potsdam.

Herr Ernst Juhl, Präsident der Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie in Hamburg, überwies eine Sammlung anziehender Drucksachen dieser Gesellschaft, die nach seinen Angaben in Hamburg gedruckt sind. Derselbe schenkte das Werk: Camera-Kunst. Eine internationale Sammlung von Kunstphotographien. Unter Mitwirkung von Fritz Loescher hrsg. von Ernst Juhl. Berlin 1903.

Herr Professor Dr. L. Pallat in Berlin schenkte eine Anzahl von Drucksachen und Probeheften, die er auf der Reise in den Vereinigten Staaten von Nordamerika für die Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums gesammelt hat.

Ferner schenkten Einzelblätter die Herren: Bruno Cassirer (Berlin), J. V. Cissarz (Darmstadt), Egon Fleischel & Co. (Berlin), F. W. Kleukens (Steglitz), Edmund Meyer (Berlin), Dr. Müller-Grote (Berlin).

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um 9 Werke vermehrt.

CXVI. Sonderausstellung
Japanische Farbendrucke
vom 15. März bis 16. April 1905

Die Ausstellung, die den Lichthof des Museums füllt, führt zum erstenmal die Sammlung japanischer Farbenholzschnitte vor, die an der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums seit einigen Jahren begründet und besonders im letzten Jahre durch kostbare Geschenke ergiebig bereichert worden ist. Sie ist in der Ausstellung reichhaltig ergänzt durch wertvolle Leihgaben aus den Sammlungen der Herren Professoren Dr. Otto Jaekel, Karl Koepping und Max Liebermann, Maler Emil Orlik, Dr. Otto Kümmel und Dr. Max Linde (Lübeck). Unter den fünfhundert Blättern sind alle wichtigen Meister und Schulen, von den Primitiven bis auf die Spätzeit, in sorgfältig gewählten Drucken vertreten. Von Büchern ist nur eine kleinere Auswahl ausgestellt, zu der auch das Königliche Kupferstichkabinett und Herr Regierungsrat Dr. Muthesius beigetragen haben. Der heutige Holzschnitt ist durch technisch erstaunliche Faksimiles alter Gemälde vertreten, die den kunstgeschichtlichen Verlagswerken der vereinigten Firmen Nippon Shimbi Kyokwai und Shimbi Shoin entnommen sind. Zur Einführung ist ein kurzer Führer gedruckt worden.

JESSEN

G. NATIONALGALERIE

Angekauft wurden die Gemälde: »Der Rhein bei Säckingen« von H. THOMA, »Praterlandschaft«, »Bildnis einer alten Frau« und »Mutter und Kind« von F. WALDMÜLLER, »Im Hausgarten« von E. ENGERT, zwei Stilleben »Hummer« und »Äpfel« von CH. SCHUCH und »Rastende Kürassiere« von H. VON MARÉES, sowie eine Anzahl von Ölstudien, Aquarellen und Handzeichnungen von H. GUDE, A. BRENDEL, M. VON SCHWIND, ED. THÖNY, O. FISCHER, K. HARTMANN, W. VON KOBELL und AD. VON MENZEL.

Abgeliefert wurde das bei A. GAUL bestellte Bronzebildwerk »Löwe«.

An Geschenken erhielt die Nationalgalerie als Vermächtnis der Frau Henriette Haase, geb. Carlberg in Berlin das Bildnis der Frau L. Haase von K. GUSSOW; von Frau Präsident Becher in Essen das Gemälde »Die Schänke« und zwei aquarellierte Zeichnungen von TH. HOSEMANN, sowie die Gemälde »Stilleben mit Trappe« von CH. HOGUET und »Wäscherin« von FR. KRAUS; von Herrn Kommerzienrat R. Bialon in Berlin die beiden Gemälde »Das Schleifen der Granitschale vor dem Alten Museum in Berlin« und »Die Granitschale in provisorischer Aufstellung« von J. E. HUMMEL, die beide Vorarbeiten zu den im Märkischen Museum befindlichen Bildern sind; von den Hinterbliebenen der Kommerzienrat Aronschen Eheleute in Berlin das Gemälde »Salomonische Weisheit« von L. KNAUS; von Herrn O. Huldschinsky in Berlin einen Bronzeabguß des Originalmodells zum »Penseur« von AUG. RODIN, sowie von der Familie von Siemens in Berlin die Porträtbüste Werner von Siemens von AD. HILDEBRAND.

Am 27. März konnte die große Menzel-Ausstellung, die die beiden oberen Stockwerke der Nationalgalerie einnimmt, eröffnet werden. Dank des opferwilligen Entgegenkommens, das sie sowohl bei Seiner Majestät dem Kaiser und Könige wie bei den öffentlichen Sammlungen und den zahlreichen Privatbesitzern fand, sowie durch die Darleihung des Nachlasses, den die Familie bereitwillig zur Verfügung stellte, war es möglich, einen bisher noch nicht erreichten Überblick über das gewaltige Lebenswerk des Meisters zu geben.

V. TSCHUDI

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSZISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

KÖNIGLICHE MUSEEN

1. APRIL — 30. JUNI 1905

A. GEMÄLDE-GALERIE

Im verflossenen Quartal wurde vom Kaiser Friedrich-Museums-Verein die seit längerer Zeit ausgestellte Landschaft von CIMA DA CONEGLIANO, die aus der Sammlung des Earls Ashburnham stammt, durch Erstattung des Kaufpreises übernommen.

Der Kaiser Friedrich-Museums-Verein überwies zu dauernder Aufstellung die folgenden Gemälde:

1. UGOLINO DA SIENA, drei zusammengehörige Tafeln mit den lebensgroßen Halbfiguren der Heiligen Petrus, Paulus und Johannis des Täufers, die vom Hochaltar in S. Croce zu Florenz stammen und als Schöpfungen des wenig bekannten Meisters, der zur Zeit DUCCIOS tätig war, beglaubigt sind.

2. Florentiner Meister aus der Nachfolge GIOTTOS, Thronende Madonna mit Heiligen.

3. GIOVANNI DI PAOLO, Die Kreuzigung Christi. Eine besonders reiche Komposition des im XV. Jahrhundert in Siena tätigen Meisters.

4. MASACCIO, vier kleine Tafeln mit je einem männlichen Heiligen, Bestandteile des großen Altarwerks, das der Meister für die Carmine zu Pisa ausführte. Diese Stücke sind in unserer Galerie um so willkommener, als wir zwei Teile der Predella eben dieses Altares vor etwa 20 Jahren schon erworben haben.

5. FRANCISCO GOYA, Bildnis eines jungen Mönches.

Herr Marcus Kappel überwies der Galerie als Geschenk ein niederländisches Gemälde aus der Zeit um 1520. Dargestellt ist der Abschied Christi von den Frauen. Das tadellos erhaltene und für seine Entstehungszeit mit besonderer Sorgfalt durchgeführte Bild ist die Arbeit eines jener manieristischen Maler, deren Werke gewöhnlich dem HERRI MET DE BLES zugeschrieben werden, und steht einem Hauptwerk in dieser sehr großen Gruppe, dem Magdalenenaltar der Brüsseler Galerie, nahe.

Die beiden aus St. Omer stammenden Altartafeln SIMON MARMIONS aus dem Besitz Ihrer Hoheit der Fürstin zu Wied konnten der Gemäldegalerie einverleibt werden. Sie bildeten die beweglichen, auf beiden Seiten bemalten Flügel eines merkwürdig breiten Altares, dessen Mittelschrein mit Bildwerk in Silber gefüllt war. Je ein zinnenartiger Aufsatz saß zuäußerst auf den Flügeln, zwei Täfelchen, die seit 1860 in der Londoner National Gallery bewahrt werden. Das Altarwerk entstand zwischen 1453 und 1459 im Auftrage des Abtes Guillaume Fillastre. Auf den Innenseiten der Flügel ist das Leben des heiligen Benediktiners Bertin in neun Szenen dargestellt, die durch gemalte, sehr reich gegliederte Architektur geschieden sind. Der knieende Stifter hat seinen Platz zuäußerst links auf dem linken Flügel. Auf den Rückseiten

sind grau in grau einzelne Gestalten: Propheten, Evangelisten und die Verkündigung Mariä, in verhältnismäßig großem Maßstab zu sehen. Die Vermutung, daß das Malwerk des Altares von St. Omer von dem im XV. Jahrhundert tätigen und hoch berühmten Buchmaler SIMON MARMION herrührt, ist mit Erfolg von dem belgischen Kunstforscher Dehaisnes begründet worden und wird von der neueren Literatur fast allgemein als richtig angenommen. MARMION stammt aus Amiens und war zu Lille und Valenciennes nachweislich tätig. Die Liebenswürdigkeit und der feine koloristische Sinn des an der Grenze zwischen Frankreich und den Niederlanden tätigen Miniaturisten behauptet sich neben der schärfer charakterisierenden und tiefer individualisierenden Weise seiner niederländischen Zeitgenossen, unter denen er seinen Platz in unserer Galerie erhalten hat.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Eine für uns besonders wichtige Bereicherung ist der Sammlung der Abgüsse zuteil geworden. Zu derselben Folge wie die drei griechischen Reliefplatten der Königlichen Museen, die R. v. Schneider im Jahrbuch des Archäologischen Instituts 1903 S. 91 Taf. 6, 7 veröffentlicht hat, gehört eine früher in Catajo aufbewahrte Platte mit Darstellung eines Frauenraubes (Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien V Nr. 472; Arndt, Einzelverkauf Nr. 34), die sich jetzt in Wien im Besitz Seiner k. u. k. Hoheit des Erzherzogs Thronfolgers Franz Ferdinand von Österreich befindet. Auf allergnädigstes Eintreten Seiner Majestät des Kaisers und Königs hat der hohe Besitzer eingewilligt, das Relief abformen zu lassen und hat den Abguß der Abteilung als Geschenk überwiesen.

Herr Dr. Bruno Schröder wurde zum Direktorialassistenten ernannt und ihm die Verwaltung einer Assistentenstelle bei der Sammlung antiker Skulpturen und beim Antiquarium übertragen.

i. V.
WINNEFELD

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Vom Kaiser Friedrich-Museums-Verein wurde eine bedeutende italienische Quattrocentobronze durch Erstattung des Kaufpreises übernommen, ein Wandleuchter in Gestalt einer jugendlichen nackten Frau, die auf einer Muschel steht und mit beiden Händen ein Füllhorn hochhält. Nach Auffassung und Behandlung scheint die Figur ein Werk DONATELLOS zu sein, aus der Zeit, da der Meister für den Taufbrunnen in Siena arbeitete.

Der Verein überwies der Abteilung eine Anzahl kleinerer Bildwerke zu dauernder Aufstellung, nämlich:

1. GIAN BOLOGNA, die Bronzestatuette des am Marterpfahle stehenden Christus, auf dem alten kastenartigen Ebenholzsockel.
2. GIAN BOLOGNA, die Bronzestatuette einer kauernden nackten Frau, vielleicht der Susanna im Bade.
3. GIAN BOLOGNA, die Bronzestatuette eines jugendlichen Dudelsackpfeifers, genreartig, von niederländischem Charakter.
4. Art des RICCIO, die Bronzestatuette einer stehenden bekleideten Frau, die mit der einen Hand rückwärts an einen Baumstamm gefesselt zu sein scheint, mit der anderen freien Hand einen Dolch gegen ihre Brust richtet. (Die Darstellung ist nicht befriedigend erklärt.)
5. Lombardischer Meister um 1525, Buchsstatuette des dornengekrönten Christus.
6. Lombardischer Meister um 1525, Buchsbüste des dornengekrönten Christus.
7. Süddeutscher Meister um 1520, die in Birnholz geschnitzte Statuette eines Kindes, wohl des Christkindes. Der Figur fehlen die Arme.

Ferner erhielt die Abteilung eine Anzahl willkommener Geschenke. Von Herrn Dr. H. K. Krüger die Sandsteinfigur eines knieenden Johannis des Täufers, eine süddeutsche Arbeit aus der Zeit um 1400. Von Seiner Exzellenz dem Botschafter v. Stumm in Florenz ein farbiges Flachrelief in Stuck von LUCA DELLA ROBBIA, in altem Tabernakelrahmen. Von Gönnern, die nicht genannt zu sein wünschen, die bemalte Holzfigur des hl. Petrus, italienische Arbeit des XIII. Jahrhunderts und den Torso eines in Buchs ge-

schnitzten Kruzifixes, eine Arbeit der italienischen Gotik, im Charakter GIOVANNI PISANOS.

BODE

C. ANTIQUARIUM

An Tongefäßen wurden erworben:

ein Sarkophag aus Klazomenae mit hellfiguriger Malerei auf dunkelm Grunde am Kopfende, schwarzfiguriger am Fußende. Dargestellt ist am Kopfende Athena, geflügelt, mit großem Rundschild zwischen zwei vollgerüsteten Kriegern, die ihre Pferde am Zügel zur Göttin hinführen; vor den Pferden schreiten Pantherweibchen, über dem Hinterteil der Pferde fliegen Vögel. Die kleinen Bildfelder am oberen Ende der Langseiten füllt, ebenfalls hellfigurig, je ein Kentaur mit vollständigem Menschenkörper, die entsprechenden Felder am unteren Ende je ein schwarzfiguriger Steinbock. Auf dem ebenfalls schwarzfigurigen unteren Bildstreif sind Löwe und Panther in ungewöhnlicher Anordnung einander gegenübergestellt.

Eine große bauchige Grabamphora aus Liosia bei Athen, schwarzgefirnißt mit ausgesparten Bildfeldern, darin in beidemal wesentlich übereinstimmender Darstellung ein galoppierendes Reiterpaar, von dem der vordere, vollgerüstete Reiter den hinteren fast ganz verdeckt; unter den Pferden läuft einerseits ein Hase, andererseits ein Hund; über dem Hinterteil der Pferde fliegt beidemal ein Vogel, der eine Schlange im Schnabel trägt. Gute schwarzfigurige Zeichnung unter ausgiebiger Verwendung von Deckrot mit individuellen Besonderheiten in der Formgebung.

Außerdem wurden im Kunsthandel erworben:

ein aus Pergamon stammendes Bleigewicht mit dem Bildnis eines pergamenischen Fürsten, wahrscheinlich Eumenes' II., und

ein Paar goldene Ohrringe aus Priene, von denen je drei Perlen an goldenen Kettchen herabhängen.

i. V.
WINNEFELD

D. KUPFERSTICHKABINETT

Werke älterer Kunst

Meister des hl. Erasmus. Kreuzigung Christi. K.[1])

ISRAEL VAN MECKENEM. St. Thomas und Jakobus min. B. 81. Geisberg 252 I. — Die Geburt Christi (nach dem Meister E S). Unbeschrieben. K.

MARTIN SCHONGAUER. B. 57 und 71, moderne Kopien. K. Geschenk eines Ungenannten.

Unbekannte Meister der deutschen Schule des XV. Jahrhunderts: Madonna auf der Mondsichel. Unbeschrieben. — Der Schmerzensmann auf dem Kreuz sitzend. Unbeschrieben. — Der hl. Franziskus, Kopie nach dem Meister W. Lehrs 16. Unbeschrieben. — Anbetung der Könige, Kopie nach dem Meister J A VON ZWOLLE. B. 1 (moderner Abdruck einer Zierplatte). K. — Stehende Madonna, Schrotblatt. Schreiber Nr. 2493, Kopie nach dem Meister E S. P. 140. H.

Moderne Abdrücke von Holzstöcken und Kupferplatten aus dem Besitz des Kunstgeschichtlichen Museums der Stadt Würzburg. Geschenk des Museums durch Herrn Professor Dr. P. Wolters.

H. S. BEHAM. Christus im Gebet auf dem Ölberg. B. 85. Pauli 819. H.

LORENZ STRAUCH, Andreas Imhof. Andresen I S. 52 Nr. 6 II. R.

Meister R. B. 1530. Christus von einem Schergen verspottet. Kopie nach dem Holzschnitt von DÜRER. B. 4. K.

VIRGIL SOLIS, drei Ornamentstiche: Kreissegmente für Tellerverzierung. Unbeschrieben. K.

JOHANN WILHELM BAUR. Die vier Elemente. Meyer K.—L. III S. 152 Nr. 5—8. — Capricci di varie battaglie. M. 24. — Kämpfe verschiedener Nationen. M. 25. K.

C. W. E. DIETRICH. Tritonen. Linck 43 I. R.

JOH. GOTTFRIED V. MÜLLER. J. C. Loder, nach F. TISCHBEIN. Andresen 7 II. — A. G. Spangenberg, nach A. GRAFF. A. 13 II. K.

Der hl. Augustinus. Holzschnitt aus dem Buch: Augustinus de Civitate Dei. Venedig 1489. Geschenk des Herrn Dr. Paul Kristeller in Berlin.

[1]) K. = Kupferstich, R. = Radierung, H. = Holzschnitt, St. = Steindruck.

Die Anbetung der Könige. Kopie nach dem angeblichen Niello des MASO FINIGUERRA. (Duchesne 232.) Geschenk des Herrn Geheimen Regierungsrats Dr. J. Lessing.

CRISTOFANO ROBETTA. Der hl. Hieronymus. Unbeschrieben. — Ecce homo. Unbeschrieben. K.

CHERUBINO ALBERTI. Madonna. B. 34. K.

REMBRANDT, der erste orientalische Kopf. B. 286, Rovinski III. R. Moderner Abdruck der im Kupferstichkabinett der Universität Göttingen bewahrten Platte. Geschenk des Kupferstichkabinetts der Universität Göttingen durch Herrn Professor Dr. R. Vischer.

A. WATERLOO. Der Wasserfall im Walde. B. 75. K.

CLAUDE CORNEILLE. Lucretia. Unbeschrieben. K.

JACQUES FABIAN GAUTIER D'AGOTY. Bauer und Bäuerin. — Alter Mann und junges Mädchen im Wirtshaus. Farbenkupferstiche.

J. ROBERT. Christus am Kreuz. Nach J. DELOBEL. Farbenkupferstich.

ANTOINE JEAN DUCLOS. Le Bal paré. Bocher 402. R. Geschenk des Herrn J. Model in Berlin.

FRANCISCUS DOMENEC. 1488 (spanische Schule). Votivblatt zu Ehren der hl. Jungfrau. P. II S. 226 Nr. 114. Moderner Abdruck.

FRANCISCO DE GOYA. Ya non hai tiempo. Probedruck aus den Desastres de la Guerra. Lefort 163 I. — Aesop. L. 240 II, v. Loga 693, o II. R.

FRANCISCO DE GOYA. Die Vorlesende. Lefort 267, v. L. 720. — Der Überfall. L. 269, v. L. 724. — Der Mönch. L. 270, v. L. 719. — Der Traum. L. 271, v. L. 729. — Los Toros de Burdeos. L. 272—275, v. L. 730 St.

ILLUSTRIERTE BÜCHER

Johannes Faber, Oratio Funebris in Depositione . . Imp. Caes. Maximiliani . . in oppido Vuelss Austriae. Augsburg, Grimm und Wirsung 1519. 4. Mit Holzschnitten von Hans Weiditz (Petrarcameister). Röttinger Nr. 17, Passavant III S. 217 Nr. 303 und 304. Geschenk des Herrn M. Breslauer in Berlin.

Cristoforo di Messi Sbugo. Banchetti. Compositioni di Vivande. Ferrara 1549. 4. Mit Holzschnitten.

ZEICHNUNGEN

GEORG FRIEDRICH SCHMIDT. Bildnis eines Herrn und einer Dame 1745. Pastellzeichnung.

DANIEL CHODOWIECKI. Drei Frauen Karten spielend. — Nähende Frau. Studie zu der Radierung Engelmann Nr. 11. — Kinderköpfe. — Sitzendes Kind. — Karten spielender Mann. Bleistiftzeichnungen. — Stehender Mann. — Schneemann. Rötelzeichnungen.

FRANCESCO MONTELATICI (detto Cecco Bravo). Aktstudie. Rötelzeichnung. Geschenk des Herrn A. v. Beckerath in Berlin.

Niederländische Schule, Ende des XV. Jahrhunderts. Hirtin ein Wappenschild an der Kette haltend. Feder- und Kreidezeichnung.

FRANCISCO DE GOYA. Mönche in der Prozession. Zeichnung in Bistre und Tusche. v. Loga 676. — Frauenprozession unter einem Portal. Kreidezeichnung. v. L. 675.

Werke neuerer Kunst

Deutsche Künstler

JOHANN CHRISTOPH ERHARD. 7 R. (Apell Nr. 40 II und III. — 57 I. — 82 a. — 86 I. — 91 I. — 95 II.)

FRIEDRICH EZDORF. 3 R. (Andresen 11, 14, 18.)

FRIEDRICH GAUERMANN. Der Steinadler. Andresen 23. R.

JACOB GAUERMANN. 3 R. (Andresen 44 II, 61, 62.)

JOHANN ADAM KLEIN. 30 R. (Jahn Nr. 123 I. — 128 I. — 134 I und II. — 144 I. — 148 I. — 163 I. — 183 IV. — 184 I und II. — 224 II. — 235 I. — 247 I. — 256 I. — 277 I. — 279 I. — 292 III. — 293 I. — 298 I. — 300 I. — 303 I. — 308 II. — 309 I, II und III. — 323 I. — 324 I. — 364 V. — 365 III. — 366 IV.)

LUDWIG RICHTER. Madonna auf der Mondsichel. Unbeschrieben. H.

GOTTFRIED SCHADOW. Zwei Knabenbildnisse. St.

GUSTAV EILERS nach A. V. MENZEL. Gustav Adolf empfängt seine Gemahlin im Schlosse zu Hanau. K. Überwiesen von Seiner Exzellenz dem Herrn Minister der geistlichen usw. Angelegenheiten.

ERNST MORITZ GEYGER. Hermann v. Helmholtz. — Holländische Flachlandschaft nach HERCULES SEGHERS. — Blick aus dem Fenster. R. Geschenke des Herrn Geheimen Regierungsrats Dr. W. Bode in Berlin.
Derselbe. Landschaft mit Bauernhaus. R. Geschenk des Künstlers.
Derselbe. Darwinistische Disputation. I. und II. Zustand. R.
OTTO GREINER. Bildnis des Fräulein Marianne Brockhaus. — Exlibris derselben. St. Geschenke des Fräulein Brockhaus in Leipzig.
PETER HALM. Ein burgundischer Kammerherr, nach JAN VAN EYCK. — Kanonikus de Paele, nach JAN VAN EYCK. R. Geschenke des Herrn Geheimen Regierungsrats Dr. W. Bode.
Derselbe. In der Kirche. Nach W. LEIBL. R.
FRITZ HEGENBART. 3 R.
ARTHUR ILLIES. Der Maler. St. Geschenk eines Ungenannten.
Graf LEOPOLD KALCKREUTH. 3 R. Geschenk eines Ungenannten.
EUGEN KIRCHNER. 9 R.
Derselbe. 5 zum Teil unvollendete R. Geschenke des Künstlers.
MAX KLINGER. Prefacio. I. Zustand. — Glück. I. Zustand. R.
J. KRIEWER. 2 R. Geschenk des Herrn Dr. M. Berolzheimer in München.
WILHELM LEIBL. Der Trinker. — Der Raucher. R. Geschenke des Herrn Geheimen Regierungsrats Dr. W. Bode.
C. TH. MEYER-Basel. Landschaft. R. Geschenk eines Ungenannten.
RICHARD MÜLLER. Meeresvögel. St. Geschenk des Künstlers.
K. SCHMOLL VON EISENWERTH. 5 R., 4 H., 3 St.
TONI STADLER. Drei Landschaften. L. Geschenke des Künstlers.
KARL STAUFFER-Bern. Liegender weiblicher Akt. I. Zustand. R. Geschenk des Herrn Geheimen Regierungsrats Dr. W. Bode.
Derselbe. Konrad Ferdinand Meyer. V. Zustand. R.
HUGO STEINER. 3 St.
RUDOLPH STUMPF. 3 R.
IGNATIUS TASCHNER. 4 R. — Die Tonibäuerin. H.
HANS THOMA. Bildnisse seiner Mutter im 88. und 91. Jahre. St. Geschenke des Künstlers.
SION WENBAN. 11 R.
FRITZ WERNER. Waldeinsamkeit. Andresen Nr. 2. — Dr. Puhlmann. A. 3 (vor I). — Landschaft mit dem umgestürzten Wagen. A. 5 (zwischen II und III). — Anzeige einer Wohnungsänderung. 3 Zustände. R. Geschenke des Künstlers.
RUDOLF WINCKEL. 3 St., 1 R.

Ausländische Künstler

Amerikaner und Engländer:
MUIRHEAD BONE. 11 R.
EDWARD W. CHARLTON. 2 R.
CHARLES KEENE. 10 R.
WILLIAM MONK. Kiefern. R. v. d. Schrift.
JOSEPH PENNELL. Straße in New York. R.
C. H. SHANNON. 3 St.
CHARLES WATSON. Das Innere der Markuskirche in Venedig. R.
JAMES MC. NEILL WHISTLER. Zwei Damen in Unterhaltung. — Nebliger Morgen am Strand. St.

Franzosen:
RODOLPHE BRESDIN. 3 R.
EUGÈNE CARRIÈRE. Alphonse Daudet. St.
GUSTAVE COURBET. »L'apôtre Jean Journet«. St.
HONORÉ DAUMIER. Très hauts .. Moutards. H. & D. 307. — Ne vous y frottez pas. H. & D. 308. — Enfoncé Lafayette. H. & D. 309. St.
GAVARNI. Isabey. A. & B. 80 II. St.
J. A. D. INGRES. Odalisque. St.
ÉDOUARD MANET. Bracquemond. R. Einziger Druck. — Berthe Morizot. St.
ADOLPHE MOUILLERON. 4 St.
AUGUSTE RAFFET. Nemesis. St.
AUGUSTE RODIN. La Ronde. — Bellona. Kaltnadelradierungen.
THÉODORE ROUSSEAU. Waldlandschaft. R.

Niederländer:
JONGKIND. Windmühlen. R.
JAN VETH. Wilhelm Bode. St. Geschenk des Herrn Geheimen Regierungsrats Dr. W. Bode.

Skandinavier:
AXEL GALLÉN. Junges Mädchen. Kaltnadelradierung.
CARL LARSSON. »Sankt Göran«. St. — Bildnis seiner Mutter. R. Geschenke des Künstlers. — 4 R. und 1 Schabkunstblatt.

ILLUSTRIERTE BÜCHER

Wilhelm Busch. Balduin Bählamm. 1. Aufl. — Maler Klecksel.

François Rabelais. Oeuvres. Illustrations par Gustave Doré. Paris 1854. 4. (Holzschnitte.)
Miguel de Cervantès Saavedra. Don Quichotte de la Manche.. Traduction de Louis Viardot avec les dessins de Gustave Doré gravés par H. Pisan. Paris 1863. 2 Bände. Fol. (Holzschnitte.)
Joseph Sattler. Ein moderner Todtentanz. Berlin. J. A. Stargardt. 4. (Photogravüren).

LEHRS

E. MÜNZKABINETT

Seine Majestät der Kaiser und König haben ein Exemplar der auf die Einweihung des Domes geprägten Medaille geschenkt. Weitere Geschenke verdanken wir der Korporation der City of London (Medaille auf den Besuch des englischen Königspaares in der Guildhall), der Deutschen Kontinental-Gas-Gesellschaft in Dessau (Plakette von Peterich auf das Jubiläum der Gesellschaft), dem Verein der Kriegsfreiwilligen von 1870/71, den Herren Sanitätsrat Dr. Bidder (goldene Medaille der Universität Dorpat), Direktor Dr. Dressel, Mayer-Doß in Partenkirchen, Direktor Perrot in Koblenz und Warren in Lewes.

Unter den Ankäufen sind die bedeutsamsten Goldmünzen ein böhmischer Floren des Königs Wenzel, ein Falkenberger Goldgulden des Grafen Friedrich von Mörs, eine breite Schaumünze des Herzogs Albert V. von Bayern vom Jahre 1565 im Gewicht von 20 Dukaten, ein Goldgulden des Bistums Chur aus der Zeit des Kaisers Mathias, ein Goldgulden des Grafen Alexander von Holstein-Sonderburg von 1624 und ein Abschlag zu 8 Dukaten von dem Sterbetaler des Markgrafen Christian von Brandenburg von 1655. Unter den Silbermünzen sind 2 Stücke der schwäbischen Hohenzollern besonders hervorzuheben: ein Batzen vom Jahre 1544 und ein Taler von 1623.

Von den Medaillen seien genannt ein mit Fassung versehener silbervergoldeter Gnadenpfennig des Herzogs Georg II. von Liegnitz-Brieg und seiner Gemahlin Barbara, geb. Markgräfin von Brandenburg, ein goldener Gnadenpfennig des Kaisers Rudolf II., goldene Medaillen des Florian Griespekh und des Grafen Hermann von Wied sowie eine silberne Medaille des Abraham und der Anna Sangner.

Die gesamte Vermehrung der Sammlungen umfaßt 727 Stück, darunter 19 griechische, 155 mittelalterliche, 493 neuzeitliche Münzen, 53 Medaillen und 7 Siegelstempel.

MENADIER

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

In diesem Vierteljahr sind dem Bestande der Sammlung endgültig zwei schöne Altertümer zugeführt worden, deren Erwerbung dank dem Eintreten eines Freundes der Abteilung schon vor Jahren als gesichert gelten konnte. Es sind zwei vollständig erhaltene Figuren aus bunter Fayence von 30 cm Höhe. Die eine stellt einen Negerhäuptling, die andere wohl einen Hettiterfürsten dar. Beide sind an Hals und Armen gefesselt und waren wohl mit anderen zusammen an der Basis einer Königsstatue oder des Königsthrones angebracht. Die Behandlung der bunten Kleider zeigt hohe Meisterschaft in der Fayencetechnik, und so sind uns diese Figuren nicht nur als Völkertypen, sondern auch als schöne Leistungen des alten Kunstgewerbes wertvoll. Die Figuren sollen aus Theben kommen und gehören wohl der 20. Dynastie, der Zeit um 1200 v. Chr., an.

Der ältesten Zeit der ägyptischen Kultur, weit vor 3300 v. Chr., entstammen vier Hörnerpaare, darunter drei Schafgehörne und zwei mächtige, je 65 cm lange Hörner eines Rindes. Die Hörner sind in vorgeschichtlichen Gräbern in Oberägypten gefunden und alle mit Tupfen und Kreisen in roter und schwarzer Farbe verziert.

Außer verschiedenen anderen kleineren Erwerbungen, die keine besondere Erwähnung verdienen, ist schließlich noch eine Bronzefigur zu nennen, die in Phönizien gefunden ist, aber nicht nur dieser Herkunft wegen interessant ist. Ein stehender nackter Knabe hält auf der vorgestreckten Rechten ein Spitzbrot, während die Linke auf der Brust liegt. Der Knabe trägt außer der üblichen Kinderlocke, die von der rechten Seite des sonst kahlen Kopfes herabhängt, auch

links noch einen langen zusammengerollten Zopf. Die Figur stammt wohl aus einer Gruppe, in der sie vor einer Gottheit stand. Die Arbeit scheint ägyptisch, der Typus ist aber genau so aus Ägypten nicht bekannt.

i. V.
SCHÄFER

G. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Abhandlungen der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1904. Berlin 1904. — Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1905, I—XXII.

Senat der Königlichen Akademie der bildenden Künste zu Berlin: A. v. Werner, Adolf v. Menzel, Rede. Berlin 1905.

Kaiser Friedrich-Museums-Verein zu Berlin: Bericht über das Geschäftsjahr 1904/05. Berlin 1905.

Direktion des Provinzial-Museums zu Hannover: Katalog der Sammlung von Gemälden und Skulpturen. Hannover 1905.

Direktion der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel: LVII. Jahresbericht, Neue Folge I. Basel 1905.

Smithsonian Institution zu Washington: A. J. Parsons, Catalog of the Gardiner Greene Hubbard Collection of Engravings. Washington 1905.

Direktion des Kaiser Franz-Joseph-Museums zu Troppau: Katalog der Ausstellung von Miniaturen. Troppau 1905.

Herr Direktor Professor Dr. H. Dressel in Berlin: H. Dressel, Das Tempelbild der Athena Polias auf den Münzen von Priene. Berlin 1905. (Separatabdruck.)

Herr Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Hermann Diels in Berlin: H. Diels, Laterculi Alexandrini, aus einem Papyrus Ptolemäischer Zeit. Berlin 1904.

Herr Privatdozent Dr. Friedrich Knapp in Berlin: F. Knapp, Andrea del Sarto und die Zeichnung des Cinquecento. Halle 1905.

Herr K. Adolf Bachofen v. Echt in Nußdorf bei Wien: O. Voetter, Sammlung Bachofen v. Echt, Römische Münzen und Medaillons, Katalog. Wien 1903.

Herr F. Borchardt in Danzig: F. Borchardt, Münzstempel der Stadt Danzig. Danzig 1905.

Herr George A. Auden in London: F. Rathgen, The Preservation of antiquities. Translated by G. A. Auden and H. A. Auden. Cambridge 1905.

LABAN

H. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

EUROPA

Geschenk. Frau W. Meyer in Schöneberg: Ein Paar Pelzschuhe aus Hammerfest.

Asiatische Sammlungen

INDONESIEN

Ankäufe. Ethnographica aus Indonesien, eine kleine Sammlung von Waffen usw., zwei Kudjang und eine Anzahl Amulette aus Java. Ethnographica aus Borneo, Philippinen.

Tausch. Ein Mandau der Dajak auf Borneo.

CHINA

Geschenke. Herr Dr. Stephan, hier: Eine Holzdruckplatte zu dem astronomischen Werke: Ch'in-ting i-hsiang K'ao ch'eng hsü pien; zwei Hefte des Werkes: Mu-tsung-i huang-ti sheng-hsün »heilige Vermahnungen des Kaisers Mu-tsung-i« [Mu-tsung-i ist der sogenannte Tempelname des Kaisers T'ung-chih, 1862—75]; ein Heft: Daitsing gurun-i Mudsung-i filingga hôwang-di enduringge tacihiyan, d. i. der Mandschu-Übersetzung des vorhergenannten Werkes; zehn Hefte des Mo-ho-pan-jo-po-lo-mi-ching, der chinesischen Übersetzung des Mahāprajñāpāramitāsūtra; fünf Taubenpfeifen.

Ankäufe. Drei Geschenkzepter, ein Teller, ein Schwerthalter, sämtlich aus Jade. — Eine kleine Jadevase mit der Inschrift: Chia-ch'ing Yü-yung »zum kaiserlichen Gebrauch Chia-ch'ing's«, 1796—1820; eine kleine Jadevase mit Inschrift: Ta-ts'ing Ch'ieng-lung fang-ku »Ch'ieng-lung von der großen Ts'ing(-Dynastie) [1736—95], Nachahmung eines alten Stückes«; eine größere Vase aus demselben Material mit gleicher Inschrift; eine Soldatenjacke; ein Theaterkostüm; ein seidenes Untergewand mit zugehörigem Beinkleid; ein Ehrenschirm (wan-min-san); ein großer Altar aus

Kiu-kiang mit zwei Nebenaltären und allem Zubehör, der Pockengöttin geweiht (T'ien-hua kung); zwei Pagoden, darunter ein Modell des Stûpa T'ien-ning-ssě bei Peking; ein Album mit 26 Illustrationen zu dem bekannten historischen Roman San-kuo-chih; ein von Hofdamen nach kaiserlicher Handzeichnung (Yü-Pi) gesticktes Bild, datiert vom Jahre 1893; eine Rotlackschachtel; ein Rotlackbild mit Darstellung eines Sieges Ch'ien-lungs; ein alter Hsiang-lu aus Cloisonné; ein vierarmiger Padmapāṇi aus getriebenem Kupfer; ein Buch: Jü-chia chi-yao shih meng shan shou-yin »Abbildungen der mystischen Mudras«; ein Buch (zwei Hefte): Kwi-pu-k'ao »Kritik der Wahrsagekunst aus der Schildkrötenschale«.

JAPAN

Ankäufe. Ein dreizehnseitiges Koto; zwei sogenannte Zauberspiegel; ein Lackkasten mit Perlmutterarbeit; ein Kakemono mit Darstellung einer auf Jizō bezüglichen Legende; ein japanisches Album: Azuma nishiki-e; Heft 175—178 der Kunstzeitschrift »Kokkwa«; ein Buch: Nihon mei-san zu-e »Album von Japans berühmten Bergen«; verschiedene geographische Bücher und Pläne.

TIBET

Ankauf. Ein Sammelband, enthaltend fünf einzelne Werke.

GRÜNWEDEL

Afrikanisch-ozeanische Sammlungen

WESTAFRIKA

Geschenke. Herr Dr. Hermann Meyer in Leipzig: Eine kostbare Bronzegruppe aus Benin. — Herr v. Stefenelli aus Calabar, im Anschluß an frühere wertvolle Zuwendungen: Eine Maske aus Calabar. — Frau Petersen, hier: Einen kunstvoll gegossenen Armring aus Kupfer, Kamerun. — Herr Hauptmann v. Beringe, hier: Eine geschnitzte Figur aus Urua. — Herr Dr. Kersting in Sokodé: Arabische Manuskripte aus Togo. — Herr Dr. Schilling, hier: Ein Marktbrett und ein zu einem Webstuhl gehöriges Stück von einem Antilopenschädel mit den wie Schlittenkufen verwandten Hornzapfen, aus Togo.

Ankäufe. Zwei alte Bronzen aus Benin, eine größere Sammlung von ausgezeichnet schönen goldenen Schmuckgegenständen der Aschanti, eine gegen 100 Nummern umfassende Sammlung aus Yoruba und ein Gipsabguß eines Tuthornes aus Elfenbein.

OSTAFRIKA

Geschenke. Herr Oberleutnant Albinus in Ssongea: Eine etwa 40 Nummern umfassende wertvolle ethnographische Sammlung aus Upangwa und Ubena. — Herr Direktor B. Perrot in Wiesbaden: Sechs Photographien aus Deutsch-Ostafrika.

Ankauf. Eine 60 Nummern umfassende Sammlung aus Ukamba.

NORDAFRIKA

Geschenk. Herr Professor Bracht in Dresden: Eine wissenschaftlich sehr interessante Sammlung typischer Kieselwerkzeuge von der Sinaihalbinsel, die im XIII. vorchristlichen Jahrhundert bei der Bearbeitung einer Türkismine benutzt worden waren.

OZEANIEN

Geschenke. Herr Dr. Hermann Meyer in Leipzig: Ein alter präparierter Kopf eines tätowierten Maori, eine fast lebensgroße, geschnitzte und tätowierte menschliche Figur eines Maori und ein altes Schnitzwerk, gleichfalls aus Neuseeland; außerdem zwei sehr alte, über mannshohe geschnitzte Türpfeiler aus Neukaledonien. — Herr Professor Franz Boas in New York: 42 Photographien von alten ozeanischen gemusterten Rindenzeugen der Sammlung in New York.

Ankauf. Die Sammlungen aus dem Bismarck-Archipel wurden um etwa 50 Nummern vermehrt.

Tausch. Durch Tausch mit dem Institut für Meereskunde wurde eine alte geschnitzte Knochenkeule aus Neuseeland erworben.

v. LUSCHAN

Amerikanische Sammlungen

SÜDAMERIKA

Geschenk. Herr Dr. Goeldi, Direktor des Museu Goeldi in Para: Drei Gipsabgüsse interessanter figürlicher Steinaltertümer aus dem Amazonasgebiet.

Ankäufe. Altertümer, insbesondere Ton-, Stein- und Metallgeräte aus den Calchaquitälern, aus der Provinz Yujuy und dem süd-

lichen Bolivien. Eine Anzahl von alten Tongefäßen und anderen Gegenständen aus Peru, insbesondere aus der Gegend des Titikakasees und aus Tiahuanako. Eine Anzahl alter kolumbischer Goldsachen, insbesondere solche aus Manizales. Gebrauchsgegenstände der Indianer des Ukayaligebiets sowie der Choroti, Chiriguano und Matako und eine Reihe von Photographien der letzteren. Moderne Gebrauchsgegenstände aus der Gegend des Titikakasees sowie aus dem südlichen Bolivien.

VON DEN STEINEN

MITTELAMERIKA

Geschenke. Herr Geheimrat Bastian: Eine umfangreiche Sammlung prächtiger Steingeräte und Tongefäße, zum größten Teil aus Höhlen und »Kjökken-möddinger« von Jamaika stammend, die von Dr. Reichard durch Ausgrabungen näher untersucht wurden. Ferner eine Sammlung von Altertümern von der Insel Carriacou (Hauptinsel der Grenadinen) und Grenada. Es ist dies die letzte Gabe, die das Museum dem rastlosen Eifer Geheimrat Bastians zu verdanken hat. Sie ist von einem unter dem 3. Januar datierten Brief begleitet, wohl den letzten Zeilen des am 3. Februar 1905 auf Jamaika verstorbenen Meisters der Ethnologie. — Herr Dr. Adolf C. Reichard, Frankfurt a. M.: Eine schöne Sammlung von Altertümern von den Antillen. Bruchstücke von Tongefäßverzierungen von Bayeux (Haiti), Steinbeile und Steingeräte von Santo Domingo, ein prächtiges Steinpistill von St. Thomas, ein Tongefäß aus der Umgegend von Arecibo (Portoriko).

SELER

Anthropologische Sammlung

Geschenke. Der leider seither in Kamerun gefallene Hauptmann Gaston Thierry hatte 62 Schädel, meist von Konkombaleuten, bergen können und als Geschenk übersandt. — Herr Oberleutnant Zürn, hier: Einen Schädel eines Herero. — Herr Dr. Ellenbeck, hier: Den Schädel eines Galla. — Fräulein Bernhard, Bildhauerin, hier: Einen von ihr hergestellten Gipsabguß eines sehr stark deformierten Fußes einer vornehmen chinesischen Dame. — Herr Hauptmann Merker: Sechs Gipsabgüsse von Masaigebissen.

V. LUSCHAN

Personalien

Dr. Theodor Koch, wissenschaftlicher Hilfsarbeiter bei der amerikanischen Abteilung, ist nach einer $2^1/_4$jährigen Forschungsreise von Südamerika am 1. Juli 1905 zurückgekehrt.

Dr. Wilhelm Müller, wissenschaftlicher Hilfsarbeiter bei der afrikanisch-ozeanischen Abteilung, hat am 20. Juni 1905 einen viermonatigen Urlaub zwecks Studiums einiger Museen Englands angetreten.

Cand. phil. Edgar Walden, wissenschaftlicher Hilfsarbeiter der afrikanisch-ozeanischen Abteilung, ist zur Vertretung des Direktors des Römermuseums in Hildesheim bis 1. Januar 1906 beurlaubt worden.

Dr. August Eichhorn ist am 1. Mai 1905 als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter bei der afrikanisch-ozeanischen Abteilung, Cand. jur. Ferdinand Lessing am 16. Mai 1905 bei der asiatischen Abteilung eingetreten.

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG UND SAMMLUNG FÜR DEUTSCHE VOLKSKUNDE

A. Vorgeschichtliche Abteilung

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Ingenieur C. Giebeler in Groß-Lichterfelde: Großes Gefäß vom Müggelsee bei der Königlichen Försterei Rahnsdorf. — Herr G. Grund in Berlin: Gefäßscherben, Brandknochen und Flintsplitter vom Mühlenbecker See, Kr. Niederbarnim. — Herr Gemeindevorsteher Hartwig in Werbig, Kr. Lebus: Kleine Bronzefibel von Werbig. — Herr Landwirt Mau in Werbig, Kr. Lebus: Verzierte Topfscherbe von Werbig. — Herr Pastor Hobus in Dechsel: Bruchstücke von Gefäßen, verbrannte Holzreste und Knochenreste von Kl.-Wubiser, Kr.

Königsberg, N.-M. — Herr Gastwirt Kutscher in Tzschecheln, Kr. Sorau: Bronzenadel von Jüritz, Kr. Sorau. — Herr Rentier A. Delius in Falkenberg i. M.: Urnen mit Leichenbrand und Bronzebeigaben aus einem Steinkistengrabe bei Falkenberg, Kr. Oberbarnim.

Ankäufe. Steinbeil von Gennin, Kr. Landsberg a. W. — Buckelurne von Matschdorf, Kr. Weststernberg. Urnen und Beigefäße, eine Bronzenadel, ein Spinnwirtel und ein Steinhammer von Treplin, Kr. Lebus. Tongefäße aus dem Kreise Sorau.

Ausgrabung im Auftrage der Generalverwaltung: Urnen, Beigefäße und Beigaben aus Bronze und Eisen von einem Gräberfelde der La Tène-Periode bei Löwenbruch, Kr. Teltow.

PROVINZ OSTPREUSZEN

Ankäufe. Grabfunde aus Bronze, Eisen, Glas u. dgl. von Anduln, Kr. Memel. Grabfunde von Eglischken, Kr. Memel.

PROVINZ WESTPREUSZEN

Überweisung. Der Oberpräsident der Provinz Westpreußen: Bronzefibel aus der Weichsel bei Thorn.

PROVINZ POSEN

Geschenk. Herr Ingenieur Frankenstein in Berlin: Kleines Tongefäß von Bentschen, Kr. Meseritz.

Überweisung. Königliche Ansiedelungskommission für Posen: Zwölf Gefäße und ein Flintstück von Pakoslaw, Kr. Kröben.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenke. Magistrat von Parchwitz: Urnen und Beigefäße aus dem Stadtwalde von Parchwitz, Kr. Liegnitz.

Überweisung. Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau: Grabfunde von Botzanowitz, Kr. Rosenberg.

Ankäufe. Tongefäße und Steingeräte aus dem Kreise Sprottau. — Steinhammer von Mönchmotschelnitz, Kr. Wohlau. — Steinbeil von Prausnitz, Kr. Jauer. — Kleiner Bronzering von Krehlau, Kr. Wohlau.

Als Leihgabe überläßt Herr C. Andreae in Herwigsdorf bei Sagan mehrere Gefäße von Lessendorf, Kr. Freystadt.

PROVINZ SACHSEN

Geschenk. Herr Rittergutspächter P. A. Zinn in Kreischau: Wohnstättenfunde von Kreischau, Bez. Halle.

Ankäufe. Funde von Zütschdorf, Neumark und Benndorf, Kr. Querfurt. — Flintdolch und Steinhammer von Losse, Kr. Osterburg. — Funde aus Stein, Ton, Eisen und Bronze aus der Umgegend von Naumburg a. S.

RHEINPROVINZ

Steinzeitliche und provinzialrömische Gefäße von Urmitz, Kr. Koblenz, und St. Matthias, Kr. Trier. — Emaillierter Bronzebeschlag von der Rheingegend.

PROVINZ HANNOVER

Überweisung. Königliche Eisenbahndirektion Hannover: Gefäße und Gefäßteile von Wohlendorf, Kr. Fallingbostel.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Ankauf. Sammlung des Apothekers Hartmann (†) in Tellingstedt.

MECKLENBURG-SCHWERIN

Geschenk. Herr H. Kähler in Waren: Feuersteingeräte, -splitter und Topfscherben von den Ufern des Müritzsees bei Waren.

WÜRTTEMBERG

Ankäufe. Funde aus Grabhügeln von Östmettingen, Schwarzwaldkreis. — Alemannische Grabfunde von Truchtelfingen, O.-A. Balingen.

BAYERN

Ankauf. Grabfunde der Hallstattzeit von Ittlhofen, B.-A. Beilngries (Oberpfalz).

ÖSTERREICH-UNGARN

Ankäufe. Bronzeschwert von Ertarcsa, Kom. Bihar. — Bronzenadel von Ungvár, Kom. Ung. — Vergoldete Fibel aus Wieselburg. — Verschiedene Fundgruppen aus Ungarn und Slawonien.

GRIECHENLAND

Geschenk. Herr Professor Dr. Lissauer: Obsidianstücke und Topfscherben von Phylakopi auf Melos.

ITALIEN

Ankauf. Bernsteinstücke von Simetita auf Sizilien.

FRANKREICH

Geschenk. Herr Dr. Reichard in Frankfurt a. M.: Tierknochen und Steinwerkzeuge aus den Höhlen von Baoussé-Roussé bei Mentone.

RUSZLAND

Ankäufe. Sammlung vorgeschichtlicher Funde aus dem Kaukasus und der Krim. — Goldene Stirnbinde mit eingefaßten bunten Steinen aus der Zeit der ostgotischen Herrschaft von Tiligulskaja (Südrußland).

Überweisung. Asiatische Abteilung des Königlichen Museums für Völkerkunde: Bronzedolch mit Griff aus einem Grabe von Kalakend bei Kedabeg.

Der bisherige wissenschaftliche Hilfsarbeiter Herr Dr. Hubert Schmidt wurde als Direktorialassistent bei den Königlichen Museen angestellt.

B. Sammlung für Deutsche Volkskunde

BRANDENBURG

Geschenke. Herr H. Sökeland in Berlin: 13 Postkarten mit Darstellung von Volkstrachten des Fläming. Herr H. Ludwig in Berlin: Reich verzierter Prunkwachsstock und ein Haubenkörbchen aus einer Berliner Bürgerfamilie zu Beginn des XIX. Jahrhunderts.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Herr Direktor Werner in Stolp: Handspinngerät, sogen. Weifel, aus Sorchow, Kr. Stolp, und eine als Wockenband benutzte Aalhaut aus demselben Kreise.

PROVINZ WESTFALEN

Geschenke. Herr James Simon in Berlin: Silberne Bauernschmucksachen und Frauenhauben aus verschiedenen bestimmten Orten in Westfalen und Hannover.

PROVINZ HANNOVER

Geschenke. Herr H. Sökeland in Berlin: Eine Photographie einer Truhe aus Osnabrück. — Herr Robert Mielke in Charlottenburg: Eine kleine Riechdose aus Zinn wie sie in Ostfriesland von ärmeren Leuten benutzt wird.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Geschenk. Herr Geheimer Regierungsrat Direktor Dr. Voß in Berlin: 8 Postkarten mit Volkstrachtenbildern des alten Amts Hütten in Schleswig.

HAMBURG

Geschenk. Herr Maler H. Förster in Berlin: Ein seidenes Halstuch mit Datierung, ein silberner Knopf, einige Aquarelle und Photographien von Hauseinrichtung und Volkstrachten, besonders aus Neuengamme in den Vierlanden.

LÜBECK

Geschenk. Herr Direktor Werner in Stolp: Ein zum Viehtreiben benutzter Ochsenziemer.

LIPPISCHE FÜRSTENTÜMER

Geschenk. Herr Professor Dr. Weinitz in Berlin: 12 farbige Postkarten mit Bückeburger Trachtendarstellungen und eine Karte mit dem Bilde eines Bückeburger Bauernhauses.

Ankauf. Wams, 2 Schwingeböcke, Schwinge, Salzfaß und 2 Truhen aus der Gegend von Bückeburg.

BAYERN

Geschenke. Herr Graf von Werthern in Beichlingen: 5 Votivköpfe, sogen. Dreier, von Ton aus der Wallfahrtskirche Maria-Langwinkel in Niederbayern. — Die Berliner Anthropologische Gesellschaft: 6 Trachtenbilder aus prähistorischen Kulturperioden nach Entwürfen von J. Naue, München.

WÜRTTEMBERG

Ankauf. Flößerzunftwiede von Rottenburg-Niedernau.

ÖSTERREICH-UNGARN

Ankauf. Linzer Goldhaube des XVIII. Jahrhunderts.

SCHWEIZ

Ankauf. 40 kolorierte Lithographien alter schweizerischer Volkstrachten vom Anfange des XIX. Jahrhunderts.

HOLLAND

Geschenk. Herr Professor Dr. Gallée in Utrecht: 33 Photographien und 3 Postkarten mit Darstellungen von Volkstrachten.

Bibliothek.

Geschenk. Herr Direktor Werner in Stolp:

a) Vaterländische Blätter, Lübeck, Jahrgang 1900, 1902, 1903 und 1904.
b) 26. bis 31. Jahresbericht des Altmärkischen Vereins für vaterländische Geschichte und Industrie zu Salzwedel, Abteilung für Geschichte. 1899—1903.
c) Werner, Referat über H. Behlen, Der Pflug und das Pflügen, aus Zeitschrift für Ethnologie 1904, H. 6.

Im Austausch wurde von dem Ostniederländischen Verein für Volkskunde in Utrecht erworben: Driemaandelyksche Bladen (V, 1), uitgegeven door de Vereenig. f. onderzoek van Taal en Volksleven i. h. Oost. v. Nederl.

i. V.
GÖTZE

I. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Erwerbungen

Porzellanvase, Potpourri, weißer Grund mit vortrefflicher Blumenmalerei. Berlin um 1780.

Teeservice, Porzellan, 5 Teile in antikisierender Form aus dem »Kurländer-Service«. Berlin um 1790.

Fliesenboden, Majolika, aus dem Palazzo Piccolomini in Siena. 1520.

Geschenke

Von Herrn Professor Max Fleischer-Wiemans in Grunewald: Batik in seinen Entwickelungsstufen. Moderne Arbeit von Herrn Professor Fleischer nach altjavanischen Motiven.

Von Frau Berthold Scholz: Porzellantasse, Meißen, Ende XVIII. Jahrhundert.

Von Herrn M. Dorendorf in Magdeburg: Serviette, weißer Damast. Deutschland, Ende XVIII. Jahrhundert.

Von Herrn Leo Knieling in Ober-Glogau: 2 Kuchenformen, Holz. Deutschland um 1700.

Von Frau Präsident Becher: 2 Trinkhörner, Büffelhorn in Silberfassung. Nach Entwurf von Professor Janensch, angefertigt von Hofgoldschmied Hugo Schaper. 1880. — Fächergestell: Perlmutter mit Goldeinlage. Blatt: Pergament bemalt. 1. Hälfte XIX. Jahrhundert.

Von Herrn Architekt Louis Lachmann: Schreibzeug, Bronze, Empire.

Von Herrn Landrat a. D. Drewitz in Eberswalde: 2 Porzellantassen mit Untertassen, Berlin. — Dose mit Deckel, Goldbronze.

Leihgaben

Durch Herrn Bürgermeister Dr. Pampel in Stolberg: Königsschmuck der Schützengilde in Stolberg. Silber, zum Teil vergoldet. Deutschland 1487.

Arbeit neuerer Industrie

Von Frau Dr. v. Wedel: Courschleppe für Ihre Hoheit die Herzogin Cecilie von Mecklenburg.

CXVII. Sonderausstellung
vom 16. April bis auf weiteres im Schlüterzimmer

Neuerwerbungen vom Jahre 1904.

CXVIII. Sonderausstellung
vom 10. Mai bis 7. Juni im Lichthof

Der künstlerische Nachlaß des verstorbenen Direktors der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbe-Museums Herrn Professors Ernst Ewald.

CXIX. Sonderausstellung
vom 10. Juni bis 15. Juli im Lichthof

Ornamentale und dekorative Zeichnungen von Adolph Schrödter (geb. 28. Juni 1805, gest. 12. Dezember 1875).

Die Ausstellung umfaßt Bestände der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums sowie Leihgaben der Königlichen Nationalgalerie und des Königlichen Kupferstichkabinetts in Berlin,

des Herrn Direktors Max Schrödter in Kalk bei Cöln, der Frau Elise Schrödter in Berlin, des Herrn Wirklichen Geheimen Oberregierungsrats Direktors A. v. Werner in Berlin, des Herrn Professors Dr. Franz Weinitz in Berlin, der Frau Ad. vom Rath, des Herrn Bibliothekars Grohmann in Berlin, der Verlagsanstalt vorm. F. Bruckmann in München und von C. Ed. Müllers Verlagsbuchhandlung (Inhaber Max Grosse) in Halle a. S. Es ist ein Führer durch die Ausstellung erschienen, verfaßt von Dr. Gustav Kühl.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums hat eine Erwerbung von ungewöhnlicher Bedeutung zu verzeichnen, die sich den wertvollen Beständen der Ornamentstichsammlung und der von Herrn Freiherrn v. Lipperheide gestifteten Kostümbibliothek würdig anreiht.

Durch das Zusammenwirken privater und öffentlicher Mittel ist die typographische Sammlung alter Druckwerke, die der im Frühjahr 1904 verewigte Architekt Herr Hans Grisebach in Berlin in langjähriger Arbeit vereinigt hatte, als Ganzes für Berlin erhalten und dem Kunstgewerbe-Museum als Grundlage für seine buchgewerbliche Wirksamkeit überwiesen worden.

Herr Hans Grisebach, bekannt als feinsinniger Baukünstler durch eine große Reihe hervorragender Werke, hatte seit mehr als zwanzig Jahren mit sicherem Geschmack und mit großer Sachkenntnis und Umsicht alte Druckwerke in besonderem Hinblick auf ihre typographische Schönheit und ihren vorbildlichen Wert gesammelt. Die vom Kunstgewerbe-Museum übernommene Sammlung enthält in 1854 Bänden schönste Beispiele aus den verschiedenen Epochen und Werkstätten des Buchdrucks vom XV. bis zum XVIII. Jahrhundert, darunter etwa 250 Inkunabeln des XV. Jahrhunderts aus Deutschland, Italien, Frankreich und den Niederlanden, eine sorgfältige Auswahl der hervorragendsten Drucke der Früh-, Hoch- und Spätrenaissance, in der auch die großen Illustratoren zur Geltung kommen, sowie vortreffliche Beispiele der französischen Buchkunst des XVIII. Jahrhunderts. Es ist ein Bestand, wie er bisher den Praktikern nur in Leipzig in der Königlichen bibliographischen Sammlung des Buchgewerbe-Museums zur Verfügung gestanden hat. Fortan liegt in der Grisebachschen Sammlung auch den Berliner Fachkreisen, den Verlegern, Buchdruckern und Schriftgießern, eine dauernde Quelle der Belehrung und Anregung offen.

Die Sammlung ist in der Bibliothek aufgestellt worden und wird in deren Lesesaal allgemein zugänglich sein. Den Fachleuten wird sie durch besondere Ausstellungen und Führungen im einzelnen bekanntgemacht werden. Sobald die bevorstehende Erweiterung der Sammlungsräume des Kunstgewerbe-Museums es gestattet, wird eine Auswahl der anschaulichsten Werke auch für weitere Kreise dauernd ausgestellt werden.

Ermöglicht worden ist diese hervorragende Erwerbung durch eine namhafte außerordentliche Bewilligung des Staatshaushaltes und durch die freundlichen Beiträge, mit welchen die Fachkreise und einige Kunstfreunde ihr tätiges Interesse an der buchgewerblichen Arbeit des Kunstgewerbe-Museums bekundet haben. An der Stiftung haben sich als Kunstfreunde hervorragend beteiligt Frau Dr. Elise von Siemens und Herr Direktor Artur Gwinner. Aus den Fachkreisen haben auf Anregung der Korporation der Berliner Buchhändler unter ihrem Vorsitzenden Herrn Dr. Ernst Vollert sowie des Herrn Kommerzienrats Georg W. Büxenstein nachstehende Herren bzw. Firmen gütigst beigetragen:

Albert Aber (i. F. August Hirschwald), Oscar Ahrens, Ferd. Ashelm, Felix Bagel (i. F. Eduard Trewendt), Adolf Behrend (i. F. A. Asher & Cie.), C. Behrens, G. Bernstein, Eduard Bloch, Walther Bloch (i. F. B. Behrs Verlag), R. Boll, Richard Bong, Reinh. Borstell (i. F. Nicolaische Buchhandlung), W. Büxenstein, Siegfried Cronbach, Deutsches Druck- und Verlagshaus, R. Eisenschmidt, Otto Elsner, Bernhard Fahrig (i. F. Carl Chun), Egon Fleischel & Cie., Ferd. Flinsch G.m.b.H., Kommerzienrat Robert Frickert, Ferdinand Funk (i. F. Verlag des Verbandes Deutscher Post- und Telegraphen-Assistenten), Friedrich Gebhardt (i. F. Franz Vahlen), Curt Gerber (i. F. A. W. Hayns Erben), Typographische Gesellschaft m. b. H., Verlag Globus G. m. b. H., Albert Goldschmidt, Dr. Walther de Gruyter (i. F. Georg Reimer), F. A.

Günther & Sohn, Hempel & Co. G. m. b. H., F. A. Herbig, Carl Heymann Verlag, Geheimer Regierungsrat Carl Hofmann, A. Hofmann & Cie., Otto Janke, Imberg & Lefson, Kast & Ehinger (Vertreter Oscar Jäger), Gustav Könitzer, Korporation der Berliner Buchhändler, Georg Kühn (i. F. Reinhold Kühn), Lessingsche Druckerei, Liebheit & Thießen, Leo Liepmannsohn, E. Mangelsdorff (i. F. Trowitzsch & Sohn), Meisenbach, Riffarth & Cie., Ulrich Meyer, Gustav Mode (i. F. Friedberg & Mode), W. Moeser, Rudolph Mosse, Eduard Müller (i. F. Mayer & Müller), Dr. Müller-Grote (i. F. Grotesche Verlagsbuchhandlung), L. Oehmigkes Verlag, Kommerzienrat Elwin Paetel (i. F. Gebrüder Paetel), Dr. Georg Paetel (i. F. Gebrüder Paetel), Geheimer Kommerzienrat Dr. Hermann Paetel, Paul Parey, Wilhelm Pilz, R. L. Prager, Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), Robert Rohde, Paul Sauer, Alb. Sayffaerth (Otto Fleck), H. Scheringer (i. F. Gselliussche Buchhandlung), August Scherl G. m. b. H., Gebrüder Schmidt (Rudolph Schmidt), O. Schuchardt (J. Guttentag), Karl Siegismund, Julius Sittenfeld, Konrad Sknopnik (i. F. Akademische Buchhandlung), Hermann Smalian, Walter Spaeth (i. F. J. M. Spaeth), Julius Springer, Hermann Stilke (i. F. Georg Stilke), Hermann Theinhardt, Ullstein & Co., Urban & Schwarzenberg, Velhagen & Klasing in Bielefeld, Deutscher Verlag, Dr. Ernst Vollert (i. F. Weidmannsche Buchhandlung), Otto Waldowsky, M. Winckelmann (i. F. Winckelmann & Söhne), Wilh. Woellmers Schriftgießerei.

Allen diesen freundlichen Stiftern gebührt der wärmste Dank der Museumsverwaltung und des Berliner Buchgewerbes.

Im übrigen sind die Bibliothek und Ornamentstichsammlung um 301 Werke und 863 Einzelblätter vermehrt worden. Daraus sind als Geschenke hervorzuheben:

Die Erben des Herrn Hans Grisebach haben aus dessen Sammlung von typographischen Einzelblättern als Geschenk eine Auswahl von 160 Blättern (Titeln, Initialfolgen, Signeten u. a.) überwiesen, durch welche die vorhandenen Bestände erfreulich ergänzt werden.

Herr Geheimer Baurat Rumschöttel in Berlin überwies aus seinen eigenen, in Japan erworbenen Sammlungen einen umfangreichen Bestand von Farbenholzschnitten der Meister des XIX. Jahrhunderts, vorwiegend Schauspielerbilder und Theaterszenen in den kecken Bewegungen, reichen Mustern und lebhaften Farben dieser Zeit; ferner eine Reihe japanischer Bücher mit Aufnahmen von Malereien, Landschaften, Stoffmustern u. a.

Herr Direktor V. Zuckerkandl in Gleiwitz: Vier japanische Rollbilder (Makimono), die als Beispiele dieser Kunstart besonders willkommen sind, sowie den Katalog: Sammlung V. Zuckerkandl, Japanisches Kunstgewerbe (Hamburg 1905).

Herr Kunsthändler Dagobert Pergamenter in Berlin: 6 Blatt Farbenholzschnitte von Hiroschige, davon 2 Blatt aus der Folge der Fische, 4 Blatt Landschaften.

Herr Geheimer Regierungsrat Dr. J. Lessing: Drei Lithographien von Adolph von Menzel, Probedrucke zu dem Werke »Die Armee Friedrichs des Großen«.

Herr Verlagsbuchhändler Rudolf Hofmann in Berlin: Die Dichter des Deutschen Volkes, 2. Teil, Berlin 1849, sowie 2 Einzelblätter von Menzel und Hosemann.

Herr Gustav Jacoby in Berlin: 22 Blatt Photographien nach den Schwertzieraten seiner Sammlung.

Herr Professor Dr. Franz Weinitz in Berlin: Eine Reihe von Büchern, Broschüren und Einzelblättern, darunter: Herm. Hirzel, Leuchtende Tage (1903), Fr. Weinitz, Samuel Graf zu Waldeck (Erfurt 1904), Max Jordan, Die Verbindung für historische Kunst (Berlin 1904) u. a. m.

Herr Landesgewerberat Dr. ing. H. Muthesius: H. Muthesius, Stilarchitektur und Baukunst (Mühlheim a. R. 1903).

Herr Oberpräsidialrat v. Winterfeldt in Potsdam: J. v. Winterfeldt-Menkin, Eine Uckermärkische Dorfkirche (Prenzlau 1904).

Società Ceramica Richard-Ginori in Mailand: Primo trentennio della società ceramica Richard-Ginori 1873—1903.

Herr Dr. Max Creutz in Berlin: Photographien von der Weltausstellung in St. Louis. 1904.

Arbeiten ihrer Hand schenkten u. a. die Herren: Maler Markus Behmer in Weimar, J. V. Cissarz in Darmstadt, Professor Bernhard Plockhorst in Berlin; sonstige Einzelblätter: Geheimer Regierungsrat Dr. Max Lehrs und Verlagsbuchhändler Wolfgang Mecklenburg in Berlin, der Wiener Konzertverein in Wien und die Kunstgewerbe- und Handwerkerschule in Magdeburg.

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wuchs um 20 Werke in 61 Bänden und 7 Einzelblätter. Es schenkten:

Herr Franz Freiherr v. Lipperheide in Berlin: Die Modenwelt, 33. bis 39. Jahrgang, Berlin 1897/98—1903/04, und Illustrierte Frauenzeitung, 25., 27. bis 31. Jahrgang, Berlin 1898, 1900/04.

Frau A. Freising in Berlin aus dem Nachlaß ihres verewigten Gatten, des Rentiers A. Freising, dem die Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums für seine wiederholten Gaben ein dankbares Gedächtnis bewahren wird, das Werk: Trichter, Curiöses Reit-, Jagd-, Fecht-, Tantz- oder Ritter-Exercitien-Lexicon. Leipzig 1742. 8.

Die Akademie der Tanzlehrkunst zu Berlin überwies aus ihrer Bibliothek das Werk: Taubert, Der rechtschaffene Tantzmeister. Leipzig 1717.

Fräulein Rose Julien in Berlin: Photographien Alt-Emdener Trachten.

JESSEN

III. UNTERRICHTSANSTALT

Schuljahr 1904/05

Das Sommerquartal wurde am 10. April begonnen und am 24. Juni geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler Voll-schüler	Tagesschüler Hos-pitanten	Abend-schüler	Zu-sammen
Schüler . . .	120	4	183	307
Schülerinnen	43	37	57	137
Zusammen	163	41	240	444

von denen insgesamt 900 Plätze belegt wurden.

Mit Eröffnung des Sommerquartals trat Maler Emil Orlik als Leiter einer neu eingerichteten Fachklasse für graphische und Buchkunst in die Unterrichtsanstalt ein.

Am 29. März fand eine Gedenkfeier für den am 30. Dezember v. J. verstorbenen Direktor Professor Ewald statt.

i. V.
LESSING

II. ZEUGHAUS

1. Juli 1904—30. Juni 1905

Überweisungen

Königliches Kriegsministerium. Ausgediente Fahnen und Standarten von Regimentern des I., II., VI., IX., X. und XVII. Armeekorps. Stangenwaffen, Gewehre, Büchsen, Karabiner, Pistolen, Kavalleriesäbel, Infanterie-Seitengewehre und Kürasse. XIX. Jahrh. — 1 italienische Trommel mit Zubehör. XIX. Jahrh. — Sammlung von Uniformen und Ausrüstungsstücken der Preußischen Armee. XIX. Jahrh.

Artilleriemuseum Turin. 4 Nachbildungen italienischer Bombarden (Steinbüchsen). XIV. bis XV. Jahrh.

Major z. D. Voitus, hier. 1 schleswig-holsteinsche Jägerbüchse. 1849/51.

Frl. B. Malisch, Friedenau. 1 Kürassierdegen von 1740—1814.

Kunstschlosser A. Schramm, hier. 1 50pfündiges Leuchtkugelkreuz von 1830—1850.

Major a. D. Bendler, Grunewald. 1 Tafel preußischer Armeeuniformen aus der Zeit Friedrich Wilhelms II.

Gräfin Waldersee, Hannover. Säbel des Generalfeldmarschalls Grafen Waldersee.

Geschichtsmaler E. Mattschas, Charlottenburg. 11 verschiedene französische Uniformstücke von 1870/71.

Oberst v. François, Charlottenburg. 2 Unteroffizier-Kurzgewehre vom Regiment v. Quadt. 1747—1756.

Veste Coburg. 1 Rüstung, deutsch, um 1620, 1 Sturmhaube um 1560, 1 Schützenhaube um 1580.

Erwerbungen

$9^1/_4$zölliges Bronze-Mörserrohr. Portugal 1774.

12zölliges Bronze-Mörserrohr. Spanien (Sevilla) 1662.

$7^1/_4$zölliges Bronze-Mörserrohr. Portugal, Ende XVII. Jahrh.

25pfündiges Bronze-Mörserrohr. Hamburg 1645.

Patronenbandelier. Norditalien, Anfang XVII. Jahrh.

Streithacke. Norditalien. XVI. Jahrh.

Luntengewehr (Venetien). XVI. Jahrh.

Gewehrgabel. Florenz. Anfang XVI. Jahrh.

Maulkorb für die Dressur von Pferden. Norditalien. XVI. Jahrh.

Geisfußarmbrust mit Stahlbogen. Norditalien. XVI. Jahrh.

Patronentasche. Italien. XVI. bis XVII. Jahrh.

5 japanische Schwerter, 1 Stichblatt, XIII. bzw. XVIII. Jahrh., und 1 Feldherrenfächer.

Gotisches Schwert. XIII. Jahrh.

Markgräflich brandenburgische Fahne. Ansbach-Bayreuth. 1757—1791.

Jagdmesser mit aufzuklappender Klinge.

5 cm Schrapnellgeschoß zu Schnellfeuerkanonen. Deutsch. Ende XIX. Jahrh.

Paradesäbel eines Offiziers der reitenden Artillerie. Frankreich. 1804—1815.

1 Paar Steigbügel. Holländisch oder deutsch. 1560—1880.

Germanischer Helm. VI. bis VII. Jahrh.

Hirschfänger mit Inschrift: »Friedricus Wilhelmus Rex Prussiae«.

Schwert mit eisentauschierter Inschrift.

Französische Uniform der Kaiserlichen Garde. 2. Grenadier-Regiment. 1860.

v. UBISCH

BRESLAU

SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Von den Erwerbungen des Etatsjahres 1904 sind hervorzuheben:

Chr. Speyer. Der Zug der heiligen drei Könige. Temperabild.

G. Müller-Breslau. Christus in der Einsamkeit. Ölbild.

An Radierungen, Steindrucken u. a. moderner Meister wurden 156 Blatt erworben.

Der kunstwissenschaftliche Apparat ward durch 225 Photographien und 452 Bände vermehrt.

JANITSCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN

HEINRICH FRIEDRICH FÜGER, DER PORTRÄTMINIATURIST

VON FERDINAND LABAN

Die Gemäldegalerien besitzen als allerletzten »Anhang« in der Regel eine kleinere oder größere Kollektion von Porträtminiaturen. Nur mit flüchtigem oder gar herablassendem Seitenblick streifte diese Dingerchen bisher zuweilen die Wissenschaft — sie, die auf plastischem Gebiete längst Medaillen, Gemmen und Porträtfigürchen in ihr Bereich einbezogen hat. Freilich: die wahrhaft großen Meister scheinen hier eben zu fehlen. Man denkt immer unwillkürlich an den einen Holbein. Emails und Ölminiaturbildnisse früherer Jahrhunderte allenfalls vermögen den wissenschaftlich gesinnten Kunstfreund noch zu fesseln. Aber die eigentliche Blütezeit der Porträtminiatur, die Zeit der Elfenbeinminiatur, das XVIII. Jahrhundert und die ersten Dezennien des XIX. Jahrhunderts, überließ die Kunstforschung fast gänzlich der in diesem Betracht recht niedrig eingeschätzten privaten Sammlerliebhaberei und einer etwas sportsmäßig betriebenen Bücherfabrikation. Die Jagd nach »schönen« Damen vollends, in England finanziell bis zur Sinnlosigkeit aufgekommen, auf dem Kontinent bei züchtigeren Preisen nachbefolgt, hat die Elfenbeinminiatur als wissenschaftliches Objekt diskreditiert. Zu unrecht, wie wir meinen.

Eine allgemeine »Geschichte der Porträtminiatur« liegt also trotz einiger Vorarbeiten und einzelner Ansätze [1]) noch im weiten Felde. Man kann vorläufig — statt

---

[1]) Nachfolgend die chronologische Zusammenstellung der gesamten bisherigen Literatur:

Miniatures, Special Loan Exhibition, South Kensington 1865. — H. Bordier, Les Emaux de Petitot en Angleterre (Gaz. d. b.-a. 1867, I, S. 168). — J. L. Propert, History of miniature art, New York 1887. — Bradley, A dictionary of miniaturists, illuminators &c., 3 vols, 1887—89. — Burlington Fine Arts Club, Exhibition of Portrait Miniatures, London 1889 (2 Füger-Abb.). — F. B. Daniell, A Catalogue raisonné of the engraved works of Rich. Cosway. With a memoir of Cosway by Ph. Currie, London 1890. — W. Schwarz, Miniaturporträts (Westermanns Monatshefte, Bd. 69, Oktober 1890, S. 74). — H. Bouchot, Le portrait-miniature en France (Gaz. d. b.-a. 1893, II, S. 392; 1894, I, S. 235 u. 311, II, S. 475; 1895, I, S. 237). — F. Kenner, Die Porträtsammlung d. Erzh. Ferdinand v. Tirol (Jahrb. d. Kunsth. Samml. d. Allh. Kaiserh. XIV, 1893, S. 37; XV 147; XVII 101; XVIII 135; XIX 6). — J. Guiffrey, Sambat, peintre de miniatures et sa fille Agiathis, élève de François Gérard 1790—1830 (L'Art, LIX, 1894, S. 16). — J. J. Foster, Miniature Painting in England (The Art Journal, N. S. 1896, S. 101, 138, 211, 271, 325 u. 365). — E. Brébion, Jacques Charlier, miniaturiste (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 152). — R. Stettiner, Die Miniaturporträts (Die Kunstsammlungen I. M. d. Kaiserin u. Königin Friedrich in Schloß Friedrichshof, Berlin 1896, S. 39). — G. C. Williamson, Portrait Miniatures from the time of Holbein 1531 to that of Sir William Ross 1860, A Handbook for Collectors (The Connoisseur Series), London 1897. — G. C. Williamson,



Abb. 1. F. Wrenk nach H. F. Füger
Die Gräfinnen Elisabeth, Christiane und Marie Karoline Thun
Schabkunstblatt





Abb. 2. H. F. Füger
Zwei Gräfinnen Fries, Tuschlavierung
In der Albertina zu Wien

Namen zusammen zu raffen und eine lose Geschichtsklitterung zu konstruieren — nichts Besseres tun, als diese oder jene bedeutende Einzelerscheinung herauszugreifen. Jedenfalls lohnt es sich, darzutun, daß dieser oder jener Künstler, der eben unter dem Vorurteil zu leiden hat, das die ganze Gattung trifft, künstlerisch sicherlich eine bemerkenswerte Stellung einnimmt und den ihm gebührenden Platz in der Kunstgeschichte beanspruchen darf.



Abb. 3. H. F. Füger
Graf Franz Joseph Thun, Elfenbeinminiatur
Sammlung Strasser, Wien

Rich. Cosway, London 1897. — J. Flammermont, Les portraits de Marie-Antoinette (Gaz. d. b.-a. 1897, II, S. 5). — J. J. Foster, British Miniature Painters and their Works, London 1898. — A. Lichtwark, Das Bildnis in Hamburg, 1. Bd. Hamburg 1898, S. 160: Die Miniatur. — F. Ritter, Die Miniatur (Der Wiener Kongreß, red. v. E. Leisching, Wien 1898, S. 119) (2 Füger-Abb.). — L. Propert, Samuel Cooper, miniaturist (The Connoisseur, I, 1900, S. 105). — W. C. Hazlitt, John Hazlitt, the miniaturist 1767—1837 (The Antiquary XXXVI, Aug. 1900, S. 249). — J. J. Foster, The Stuarts, London 1902. — Miniatures by Sir Joshua Reynolds sister (The Magazine of art 1902, S. 188). — G. C. Williamson, Andrew and Nathaniel Plimer, London 1902. — A. Jaffé, Miniaturenkatalog, Hamburg (1902) (3 angebl. Füger-Abb.) — G. C. Williamson

Wir wollen bei uns Deutschen Umschau halten und geradewegs auf den Porträtminiaturisten lossteuern, den wir für den hervorragendsten halten müssen. Heinrich Friedrich Füger, der akademische Klassizist, der Maler von biblischen, historischen, mythologischen und allegorischen Kompositionen, vor denen die Betrachtung niemals



Abb. 4. H. F. Füger
Die Frau des Künstlers (als Emilia Galotti)
Elfenbeinminiatur, Sammlung Figdor, Wien

and H. L. D. Engleheart, George Engleheart, London 1902. — J. J. Foster, Miniature Painters British and foreign, London 1903. — H. de Chennevières, François Dumont, miniaturiste de la reine Marie-Antoinette (Gaz. d. b.-a. 1903, S. 177). — Miniaturenausstellung im Schles. Mus. f. Kunstgewerbe u. Altertümer zu Breslau 1903 (Katalog). — E. Hintze, Miniaturenausstellung, Breslau (Kunstchronik XV, Sp. 161). — G. E. Pazaurek, Miniaturporträte (Mitteil. d. Nordböhm. Gewerbemus. in Reichenberg, 1903, 2) (1 Füger-Abb.). — G. C. Williamson, How to Identify Portrait Miniatures, London 1904. — G. C. Williamson, The History of Portrait Miniatures, vol. 1—2, London 1904 (2 Füger-Abb.). — E. Hintze, Schlesische Miniaturmaler (Jahrbuch d. Schles. Museums, III, Breslau 1904, S. 117).

wieder ihren Schritt anhalten wird — das kann man mit tödlicher Sicherheit aussprechen! —, dieser als Großmaler vor dem Forum der Kunstgeschichte unrettbar verlorene Mann, entpuppt sich in der Kleinmalerei, in der Porträtminiatur, als unsere Nummer Eins. Ein Rätsel scheinbar. Die Kunstgeschichte hat davon nicht viel Aufhebens gemacht. Sie weiß, so scheint es, davon nur von Hörensagen. Sie kennt auch offenbar seine Bildchen nicht. Geschrieben hat über Füger als Porträtminiaturisten niemand. Einzelne Sätze über ihn findet man allenfalls. Im ganzen sah ich nur etwa ein Dutzend seiner doch so zahlreichen Elfenbeinminiaturen zerstreut reproduziert, und zwar mit geringen Ausnahmen so mangelhaft, daß danach gewiß keine Anschauung gewonnen werden konnte. Die Sammler, die die intimste Fühlung mit dem individuellen Kunstwerk nie verlieren, sind auch hier die Träger und Pfleger guter Tradition. Ihnen galt immer Füger, der Porträtminiaturist, unter deutschen Künstlern auf diesem Gebiete als die Nummer Eins. So bezahlten sie ihn. Und unter ihnen wird das Schlagwort kolportiert: Füger war ein Maler, der klein war im Großen und groß im Kleinen.



Abb. 5. H. F. Füger
Der Vater des Künstlers, Radierung (Ausschnitt)

Die Natur der Sache brachte es mit sich, den Schwerpunkt meiner Arbeit in die Beschaffung möglichst vieler und möglichst guter Reproduktionen dieser fast ausnahmslos noch niemals reproduzierten Werkchen zu verlegen. Ich hatte mich dabei überall des liebenswürdigsten Entgegenkommens zu erfreuen. Es würde den Raum, der mir dazu zur Verfügung steht, überschreiten, wollte ich für jede gütigst gewährte Erlaubnis im einzelnen meinen Dank aussprechen. Und so kann ich nur hoffen, daß die Besitzer dieser Bildchen eben in der würdigen Publizierung die mir an dieser Stelle allein mögliche Form meiner Dankesbezeigung anzuerkennen geneigt sein werden.

Ausgegangen bin ich von der auf unserer ersten farbigen Tafel wiedergegebenen Miniatur, die ich seit etwa zwanzig Jahren kenne. Sie befand sich vordem im Kupferstichkabinett der Königlichen Museen zu Berlin und ist vor einiger Zeit mit dem Gesamtbestande an Porträtminiaturen in die Gemäldegalerie überführt worden. Sie trägt die Bezeichnung: Füger 1788. Traditionell benannte man das auffallende Werkchen:

»Bildnis dreier Prinzessinnen Radziwill«. Ein älteres geschriebenes Inventar sagt: »Prinzessin Poniatowska (Radziwill) und zwei Töchter«. Es hieß, von dieser Miniatur seien mehrere Originalwiederholungen bekannt. Die bisherige Bezeichnung der dargestellten Persönlichkeiten stellt sich nun als ein Irrtum heraus. Von Originalwiederholungen habe ich nichts in Erfahrung bringen können. Für die Provenienz des Bildchens versagten die vorhandenen Quellen. Es ist älterer Besitz der Königlichen Museen, stammt aber weder aus der Kunstkammer noch aus der Mosnerschen Schenkung — der größte Teil der Porträtminiaturen ist auf diese Herkünfte zurückzuführen —, wird also wohl ein Einzelankauf sein.

In dem von Adam Bartsch im Kupferstichkabinett der k. u. k. Hofbibliothek zu Wien zusammengestellten Fügerwerk, dem vollständigsten, das es überhaupt gibt, fand ich ein Schabkunstblatt vor aller Schrift, darunter die (wohl von Bartschs eigener Hand herrührende) Bleistiftnotiz: »Drei Gräfinnen Thun«. In einem mir von der Firma Artaria & Co. gefälligst übersandten Haslingerschen Auktionskatalog vom Jahre 1832 (Sammlung Würht) heißt es (S. XVII, Nr. 17) von demselben Blatt: »die drey Comtessen Thun geschabt v. Wrenk, v. d. Schrift«, und zwar in einem Abschnitt, der »H. Fügers Werke« betitelt ist. Dem Wrenkschen Stich liegt also ein Fügersches Original zugrunde. Dieses habe ich nicht ermitteln können. Vielleicht hat der Stecher selbständig unsere Fügerminiatur variiert? Denn es ist ohne weiteres klar, daß unsere Miniatur und jenes äußerst seltene Wrenksche Schabkunstblatt, das wohl nie eine gestochene Unterschrift erhalten haben wird, dieselben Persönlichkeiten, und zwar in derselben Auffassung, darstellen. Die Abbildungen, die wir geben (erste farbige Tafel und Abb. 1), machen jedes erklärende Wort überflüssig. Nun zeigt ein Blick auf die genealogische Tafel der Thuns in Wurzbachs Lexikon, welche Persönlichkeiten allein gemeint sein können. Es sind die drei Töchter des Grafen Franz Joseph Thun-Hohenstein (Stammlinie in Böhmen, Majorat Klösterle) und seiner Gemahlin Maria Wilhelmine geb. Gräfin Uhlefeldt: 1. *Elisabeth*, geb. 26. April 1764, vermählt 1788 mit Andreas Grafen Rasumoffsky, nachmaligem russischen Botschafter in Wien und bekannten Mäcen Beethovens; 2. *Christiane*, geb. 26. Juli 1765, vermählt am 25. November 1788 mit dem Fürsten Karl v. Lichnowsky, gest. 1841 (begabte Pianistin, der Beethoven mehrere seiner Werke widmete; sie war die Großmutter des 1848 in Frankfurt a. M. ermordeten Fürsten Felix Lichnowsky); 3. *Marie Karoline*, geb. 10. Mai 1769, vermählt 1793 mit dem englischen Botschaftsattaché in Wien Richard Clan-William, späterem Lord Guilford de Gillhall,



Abb. 6. H. F. Füger
Weibliches Bildnis, Elfenbeinminiatur
Sammlung Figdor, Wien

gest. 1800.[1]) Nun gibt es Stiche nach zwei von J. Grassi gemalten, wohl als Pendants gedachten Bildnissen von Gräfinnen Thun: »C. Pfeiffer sc. Christiane Princesse Lichnowski, née Comtesse de Thunn, dedié à Mademoiselle la Comtesse Caroline de Thunn« (auch von J. Clarot gestochen, 1793), und »C. Pfeiffer sc. Caroline Comtesse de Thunn dedié à Son Altesse Madame la Princesse de Lichnowski« (auf dem Exemplar des Berliner



Abb. 7. H. F. Füger
Kaiser Leopold II., Elfenbeinminiatur (verkleinert)
Sammlung Mayr, Wien

Kabinetts darunter mit Bleistift: Lady Guilford). Ferner findet sich ein Stich F. V. Durmers nach einem Gemälde von F. Elisabeth le Brun: »Elisabeth Comtesse de Rasoumoffsky née Comtesse de Thunn«. Eine Vergleichung unserer Berliner Miniatur und des Wrenkschen Blattes mit den genannten Stichen ergibt als sicheres Resultat, daß

[1]) Wurzbach nennt die zweite Tochter fälschlich Wilhelmine. Vgl. zu den Daten auch: A. Wassiltchikow-A. Brückner, Les Razoumowski, I, Halle 1893, S. 238ff., II, 1893, S. 252, und Gothasches Genealogisches Taschenbuch auf d. J. 1828, S. 215.

die Dame links Gräfin Elisabeth, die in der Mitte Gräfin Christiane und die rechts Gräfin Marie Karoline ist. Die drei Schwestern ließen sich also 1788 von Füger auf unserer Miniatur (und auf dem Wrenkschen Blatt) abbilden, als die beiden älteren von ihnen im Begriffe standen sich zu vermählen. Und im Jahre 1793 wieder ließen sich die mittlere und die jüngste Schwester als Pendants von Grassi malen, als die letztere



Abb. 8. H. F. Füger
Kaiser Josef II., Elfenbeinminiatur (verkleinert)
Sammlung Mayr, Wien

sich verheiraten wollte. Die Fürstin Lichnowsky stützt sich auf dem Grassischen Bild auf eine Aschenurne: sollte damit ausgedrückt werden, daß damals die älteste Schwester bereits verstorben war? Das Todesjahr der Fürstin Rasumoffsky ist mir freilich unbekannt. Oder war vielleicht die Mutter gestorben?

Williamson schreibt in seinem letzten Werk mit Bezug auf die Berliner Miniatur, II, S. 98: »the three Princesses Radziwill, well-known (!) Polish beauties, who were in Vienna (!) at the time when Füger was in great repute (!) . . . the eldest, Princess Irma (!), between her two sisters, Ilma (!) and Ella (!).« Williamson fand im Berliner Katalog

den Namen Radziwill. Niemand würde es ihm verargen, wenn er diesen einfach übernimmt. Aber wie er diese Notiz nun mit kindischem Trug weiter ausgestaltet, das ist wirklich Ärgernis erregend. In seinem 1897 erschienenen Werke über Porträtminiatur sagt Williamson von Füger (S. 120): »His miniatures can be studied in



Abb. 9. H. F. Füger
Der Vater des Künstlers, Pergamentminiatur (verkleinert)
K. k. Akademie der Künste, Wien
Katalog Nr. 1066

Dresden and in Vienna . . . two of his miniatures in the Green Vaults at Dresden are superbly beautiful, but many of his copies of old masters, and portraits executed in Vienna, are unworthy of his name.« In Dresden war man nicht wenig verblüfft, als ich mit Hinweisung auf diese Stelle Williamsons nach Fügerminiaturen forschte. Das »Grüne Gewölbe«, das überhaupt keine einzige Miniatur des XVIII. und XIX. Jahrhunderts besitzt, scheidet natürlich von selbst aus. Aber auch unter den Miniaturen der Dresdener Gemäldegalerie finden sich keine Fügers. Geheimrat von Seidlitz machte

mich auf Nr. 183 und 184 des Katalogs aufmerksam, wobei Füger vielleicht in Frage kommen dürfte. Es sind dies, wie ich mich überzeugt habe, Repliken (Herzog von Sachsen-Teschen und Gemahlin), wie sie öfters vorkommen, ohne besonderen Rang im Werk Fügers, die kaum von seiner Hand selbst herrühren. Schöne Exemplare



Abb. 10. H. F. Füger
Die Mutter des Künstlers, Pergamentminiatur (verkleinert)
K. k. Akademie der Künste, Wien
Katalog Nr. 1067

dieses typischen Porträts des Begründers der »Albertina« im Zeremoniell-Appartement der Wiener Hofburg und bei Herrn Dr. Albert Figdor (siehe unsere zweite farbige Tafel, Nr. 1), ein schwächeres in der Berliner Galerie (bez. Johns fec. 1791). Durch den Hieb auf Wien, dem gelobten Lande der Fügerminiaturen, in dem Williamson sich offenbar nie umgesehen hat, bekommt der angeführte Passus noch etwas besonders Pikantes. Vor der Scheinwissenschaftlichkeit, wie sie Williamson, der Hauptautor über Porträtminiatur, in seinen zahlreichen voluminösen und prunkenden Werken ausbreitet, ohne bisher von

einer sachlichen Kritik in seinem Treiben gestört worden zu sein, muß eindringlichst gewarnt werden.

Der Vater dieser drei berühmtesten Wiener Schönheiten ihrer Zeit war eine etwas absonderlich angelegte Natur (1734—1801). Er machte durch seine Wunderkuren, als Stifter der phantastischen Gablidoneschen Gesellschaft, die unter Lavaters Auspizien entstanden war, als eifriger Anhänger Mesmers, als Rosenkreuzer, mit einem Wort als einer der interessantesten Schwärmer des XVIII. Jahrhunderts viel von sich reden. Eine Miniatur Fügers (Abb. 3, vgl. den primitiven Stich in Lavaters Protokoll über Gablidone 1787) stellt den durch die Perücke über sein Alter etwas hinwegtäuschenden Mann mit den Abzeichen des Freimaurers geschmückt dar.[1]) Seine Frau, deren Liebenswürdigkeit und freien Geist Reisende von Rang zu preisen nicht müde wurden, verstand es, das Thunsche Haus in Wien zu einem der Vereinigungspunkte zu machen für alle, die auf feine Bildung Anspruch erhoben. Besonders die Engländer fühlten sich dort am wohlsten. Nun war es ja Sir Robert Murray Keith (vgl. Nr. 3 auf unserer zweiten Lichtdrucktafel), der ebenso kunstsinnige wie lebenslustige Vertreter Englands am Dresdener Hofe, der seinen Schützling Füger von dort nach Wien zog, als er selbst dahin versetzt ward. Keith machte in Wien seine zahlreichen Freunde zu ebensovielen Originalen und seine nicht minder zahlreichen Freundinnen zu ebensovielen Schülerinnen dieses Meisters in der Miniatur, wie Fügers bester Biograph, F. Raab, angibt. Wir können uns wohl denken, daß es zunächst der Thunsche Kreis war, von dem aus der Schwabe Füger das Wiener Terrain eroberte. Das war in den Jahren 1774 bis 1776. Als er, nach langer Abwesenheit in Italien, 1783 als Vizedirektor der Akademie wieder in Wien eintraf, wird er wohl die Beziehungen weiter gepflegt haben, um dann in seiner 1788 gemalten Miniatur — der prächtigsten, die er geschaffen — die drei herangeblühten Schönheiten des Hauses, bevor sich ihre Lebenswege trennten, in traulichheiliger Vereinigung und knieend vor dem mit der Lilie gezierten Freundschaftsaltar (»Sacre à l'amitié«), zu verewigen. Dieses pathetische, in der Zeit begründete Freundschaftsmotiv kommt in der Darstellung auf dem, freilich recht hölzernen, Wrenkschen Blatt noch emphatischer zum Ausdruck — unter dem bestimmenden Einfluß des freimaurerischen Vaters vielleicht? —, mit dem Vestatempelchen im Hintergrunde, in dem drei ideale weibliche Gestalten, gleichsam die Psychen der drei Damen im Vordergrunde, einen strengen ewigen Bund zu beschwören scheinen. Die Miniatur in ihrer heiteren Festlichkeit und Lebensfülle dagegen gemahnt, nicht zu ihren künstlerischen Ungunsten, doch wohl ein wenig an »Tausend und eine Nacht«; sie wirkt wie eine Vorahnung der »Zauberflöte« mit ihren Dreigestalten, die Lichnowskys Lehrer und Freund bald darauf aus diesem schwärmerisch aufgeregten, im besten Sinne sinnlich veranlagten Wiener Milieu heraus schaffen sollte. Die gefeiertste der drei Schönen, die Dame in der Mitte, glaube ich dann noch, obschon sie hier bereits weit herangereifte Züge aufweist, in der etwas verblaßten Miniatur auf unserer ersten Lichtdrucktafel (Nr. 1) wiedererkennen zu sollen. Diese Miniatur stammt, wie die meisten der Fügerminiaturen in der Wiener Akademie der Künste, aus der Hinterlassenschaft des Künstlers — es sind dies lauter intimere Stücke —, was ebenfalls auf eine dauernde freundschaftliche Beziehung zu dem Hause Thun hinweist.

[1]) Herr Dr. R. Hase in Altenburg teilt mir freundlichst mit, daß Thun 1784 zugeordneter (stellvertretender) Meister vom Stuhl der berühmten Wiener Loge »Zur wahren Eintracht« war. Der Zirkel mit Kreisabschnitt, den Thun auf der Brust trägt, ist ein »Ehrenzeichen für verdiente Logenmeister der Großen Landesloge von Deutschland« (Münstersche Bijoutafeln, XV Nr. 640), das Bijou auf der linken Brustseite ist wahrscheinlich ein Rosenkreuzerbijou, das unten einen Pelikan mit ausgebreiteten Flügeln zeigt, der seine Jungen mit seinem Blute speist (ebenda VIII Nr. 351).



Abb. 12. Erzherzog Leopold Alexander, Palatin
K. k. Hofburg, Wien



Abb. 11. Männliches Bildnis
Sammlung Strasser, Wien



Abb. 13. Erzherzogin Marie Klementine
K. k. Hofburg, Wien



Abb. 14. Männliches Bildnis
Sammlung Jurié, Wien



Abb. 15. Weibliches Bildnis (verkleinert)
K. k. Akademie der Künste, Wien
Katalog Nr. 1065



Abb. 16. Kaiser Josef II.
K. k. Österreichisches Museum, Wien



Abb. 17. Weibliches Bildnis
Historisches Museum der Stadt Wien



Abb. 18. Männliches Bildnis
Sammlung Jurié, Wien



Abb. 19. Kaiserin Theresia
Sammlung Figdor, Wien

Abb. 11—19. H. F. Füger. Elfenbeinminiaturen

Dieser Dreiklang, die freundschaftlich-innige Gruppierung dreier weiblicher, durch verwandtschaftliche Banden außerdem einander nahe gesellter jugendlicher Wesen scheint übrigens der Porträtminiatur sehr angemessen zu sein, denn überall treffen wir ihn an. Das erstemal, von dem ich weiß, sind es allerdings drei Jünglinge: The Brothers Browne, gemalt von Isaak Oliver 1598. Dann aber folgt eine ununterbrochene Reihe jedesmaliger drei Grazien, deren Anführung im einzelnen zwecklos sein würde. Am berühmtesten geworden ist jedenfalls Cosways Miniatur: »The Fair Stepmother« (angeblich Lady Elizabeth Townshend, die zweite Gemahlin des Generals William Loftus, und ihre beiden Stiftöchter; das Original im Besitz von Philip Currie,[1]) während matte Nachbildungen zuweilen anderswo auftauchen.[2]) In Anlehnung hieran ist wohl auch unsere Fügerminiatur in Berlin auf Stiefmutter und Stieftöchter getauft worden, wie wir sahen). Und hier ist auch wohl der passendste Ort, ein Wort des Miniaturenausstellungskatalogs des Burlington Fine Arts Club von 1889 zu wiederholen. Er erklärt (S. LXIII) die Nennung deutscher Porträtminiaturisten aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts für nutzlos, fährt dann aber fort: »One notable exception must, however, be made to this remark. Henri Frederic Füger, justly called the Cosway of Vienna. For delicacy of colour, correct drawing and general refinement, his miniatures will compare favourably with our Cosway, or the charming French artist, Hall.« Cosways »The Fair Stepmother«, ein Werk, das Füger natürlich nie zu Gesicht bekommen hat, ist übrigens in Berlin auf Veranlassung Friedrich Lippmanns äußerst gelungen farbig reproduziert worden. Wie flott und graziös unser Künstler — der berüchtigte Illustrator von Klopstocks Messiade! — derlei Gruppen aufs Papier zu werfen verstand, zeigt das neckische Blatt aus der Albertina (Abb. 2, wohl die Skizze zu einer Miniatur?), das man ohne weiteres den besseren englischen Künstlern des XVIII. Jahrhunderts zuweisen möchte. Es trägt die Bleistiftunterschrift: »Deux jeunes Dames, que l'on croix-être les Deux Demoi. Comtesse Fries.« Wahrscheinlich ist die eine der Damen, und zwar die mit der Mandoline, Maria Theresia Josepha Prinzessin Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst, mit der sich der Chef des Großhandlungshauses Fries & Comp., Graf Moriz Fries, am 15. Oktober 1800 vermählte, bekanntlich der Sohn des von Josef II. in den Reichsgrafenstand erhobenen Industriellen Johann Fries. Graf Moriz (1777—1825) war ein eifriger Kunstfreund und wurde 1801 zum Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste ernannt, deren Direktor damals Füger war. Seine Sammlungen, die auch viele Fügers enthielten, wurden nach dem Zusammenbruch der Firma 1823—1828 in Wien und Amsterdam versteigert.

Wir können hier keinen regelrechten biographischen Abriß Fügers geben, sondern müssen bitten, die betreffende kleine Literatur über diesen Künstler in den leicht zugänglichen Werken einzusehen (am besten zusammengestellt von A. Ilg).[3]) Uns interessiert bloß der Miniaturist. Als solcher war Füger Autodidakt im verwegensten Sinne dieses Wortes. Mit dem Ungestüm einer Naturkraft bricht das Talent, ohne jede fremde

[1]) Vgl. F. B. Daniell, A Catalogue of the engraved works of R. Cosway, London 1890, S. 24, Nr. 94.

[2]) Vgl. Catalogue de la Collection de Mr. le Chev. F. Mylius de Gênes (Sambon 1897, No. 9), Nr. 108, Pl. III.

[3]) Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlungen d. Allh. Kaiserh. XVIII, 1897, S. 56ff. (Mit 1 Füger-Miniaturabb.) Hinzu kommt noch: Allgem. Deutsche Biographie; Österr. Kunstchronik hrsg. v. Kabdebo, I, Nr. 8—10 (mir nicht zugänglich); F. Raab (Fürst Kaunitz und Füger), Neue Freie Presse 28. Febr. 1879; H. Grasberger, Wiener »Presse« 20. Febr. 1879; Th. v. Frimmel, Galeriestudien, 3. Folge, I, 2, S. 293ff.



Anregung, schon im elfjährigen Knaben hervor. Er überrascht seine Umgebung mit den Erstlingen einer merkwürdigen Begabung. Aaronsen, ein Jude aus Neckargemünd, soll der früheste Mäcen des Pastorsohnes in Heilbronn gewesen sein. Er soll einen ganzen Speziestaler auf sein Konterfei in solch primitiver Feinmalerei gewendet haben. Das war im Jahre 1762. Der Anblick »großer Kunst«, Charles Lebruns Schlachtenbilder in den Stichen von Gerard Audran, lenken den kleinen Miniaturisten ab. Er gerät in die Kreise von Raphael Mengs. Abermals entmutigt, will er in Halle Jurisprudenz studieren. Fern von der »großen Kunst« erwacht wieder das Ursprüngliche in ihm: er fertigt Miniaturbildnisse seiner Universitätslehrer. Er findet Beifall, wird ermuntert, geht nach Leipzig zu Oeser, wendet sich wieder der »großen Kunst« zu. Aber die Miniatur läßt ihn nicht los, nicht weil er jetzt selbst nach ihr hindrängt, sondern weil der Erfolg und der Erwerb ihn dazu zwingen. Ein Miniaturbild eines alten Mannes in bürgerlicher Kleidung, das auf der Rückseite die Inschrift führt: »Georg Michael Rederer 1699 geboren, 1768 . . . 28. Februar gemalt von Heinrich Friedrich Füger aus Heilbronn in seinem sechzehnten Jahre« gilt für sein ältestes bekanntes Werk. Es befand sich auf der Wiener Füger-Ausstellung (9. Februar 1879) als Besitz von Fügers Sohn, ist aber nicht mit den übrigen Stücken aus dieser Provenienz in die Akademiesammlung gelangt. Ich muß es als verschollen betrachten. In Leipzig, 1769, stellt er bereits Miniaturen aus. Er beschickte die Dresdener Ausstellung, auf der die Leipziger Zeichenakademie ihr eigenes Zimmer hatte, mit einem Miniaturbilde seines Hallenser Lehrers Geheimrats von Segner. Das Bild, das den würdigen alten Herrn »in einem nächtlichen Anzuge« darstellte, machte Füger mit einem Schlage zum vielgenannten Manne. Die berufensten Stimmen bezeichneten es als ein Kabinettstück. Wo mag es sich heute befinden? Der Stich von C. G. Rasp nach einem Originale Fügers, Johann Andreas von Segner darstellend, gibt offenbar die hier gemeinte Miniatur wieder. J. F. Bause hat sicherlich dieselbe Vorlage (Füger pinx.) benutzt, indessen dabei den »nächtlichen Anzug« in einen stattlichen Pelz umgewandelt, da sein Stich Segners »Astronomischen Vorlesungen« (erschienen 1775) vorangestellt werden sollte.[1]) Der Stich von Rasp ist oval, der von Bause kreisrund. Sie verhalten sich im Gegensinne zueinander. Zu den ersten Aufsehen erregenden Werken Fügers in der Miniaturmalerei gehörten auch die Bildnisse der beiden Töchter Bauses. Mir ist über den Verbleib dieser Elfenbeine nichts bekannt. Der so rasch und mächtig sich bahnbrechende Ruf Fügers drang bis zu Sir Robert Murray Keith, den Vertreter Englands in Dresden. Eine Einladung an den jungen Künstler, nach Dresden zu kommen, war die Folge. Die ersten Blüten seines Aufenthalts daselbst waren die Miniaturbildnisse seines Gönners und dessen Freundes, des Herrn von Sparre, des Vertreters von Schweden beim Kurfürsten. Es sind die ältesten Bildnisse, die wir abbilden (zweite Lichtdrucktafel Nr. 2 und 3). Handschriftliche Notizen, die Herr Regierungsrat Schäffer mit dem Sohne Fügers anläßlich der erwähnten Füger-Ausstellung zusammengetragen hat, besagen, daß diese beiden unter der Bezeichnung »Die beiden Engländer« gehenden Miniaturen eben diese Persönlichkeiten wiedergeben und 1771 in Dresden ausgestellt waren. (Der treffliche Katalog der Akademiegalerie hat die Namen nicht, da seinen Bearbeitern jene Notizen eben unbekannt geblieben sind, er sagt einfach: Nr. 1051, ein Mann mit Haarzopf, Nr. 1052, Offizier.) Diese frühen Miniaturen sind allerdings noch etwas spitze, tastende Arbeit, man merkt, der Künstler will sich besonders zusammennehmen. Gewiß hatte Füger bei Keith, der Sammler war, ausländische Vorbilder für seine Kunst gesehen. In Wien erreichte

[1]) Vgl. G. Keil, Katalog d. Kupferstechwerkes von J. F. Bause, Leipzig 1849. Nr. 203.

Füger durch seinen Gönner Keith die Förderung von Kaunitz. Und nun beginnt mit Macht der Versuch, den Porträtminiaturisten zum »großen« Künstler, zum Maler großflächiger historischer Bilder hinaufzubilden. Er und ein zweiter junger Maler, von dem die Kunstgeschichte nichts zu berichten hat, werden nach Italien geschickt. Ebenfalls mit ihnen dann der Bildhauer Zauner und der Architekt Nigelli. Fürst Kaunitz, der Protektor der Akademie, entwirft durchdachte Pläne zur Heranbildung großer Historienmaler, ganz im Sinne der Mengs-Winckelmannschen Zeit. »Nach reifer Ueberlegung halte ich die zween hiesigen junge Maler, Heinrich Füger, u. Johann Länder [Linder] für die tüchtigsten, die obige Absicht zu erreichen, und verspreche mir von beyden den besten Fortgang, nachdem sie in der Malerey schon solche Proben hier gegeben haben, die selbst von Eurer Majt Dero allerhöchste Zufriedenheit gewürdigt worden sind.« (Vortrag des Protektors Fürst Kaunitz die Absendung Fügers, Linders, Zauners und Nigellis als Pensionäre nach Rom betreffend, vom 14. März 1776. In den Akten der k. k. Akademie der bildenden Künste zu Wien.) Füger erhielt, wie aus den Akten hervorgeht, »eine Pension von jährlichen 300 Scudi, d. i. 600 fl.« zunächst auf zwei Jahre, er verpflichtet sich: ich werde »auch nach meiner Zurückkunft aus Italien hier [d. h. in Wien] oder in den Kais. Königl. Erbländern bleiben, und außer dempselben ohne allerhöchste Erlaubniß meinen Wohnsitz nicht aufschlagen«. Freilich, schon vordem, im August 1776 wagt er mit Linder noch einen Schritt. Sie machen, nachdem ihnen eine ausführliche »Anweisung« zugekommen war, wie sie ihren Studiengang in Rom einzurichten hätten, den Gegenvorschlag, man möge »den Versuch mit uns machen, uns allein und nach unserer Einsicht studiren zu lassen . . . Schwerlich würden wir im Stande seyn, Rede und Antwort über die Kunst zu geben, wenn wir von Jugend unter einem Meister gestanden wären, dessen Vorschriften und Geschmack wir blindlings hätten folgen müssen. Die Erfahrung hat uns gelehret, daß wir aus dem freundschaftlichen Umgange mit verdienten Künstlern mehr Nutzen geschöpfet haben, als aus dem mühsamsten Unterrichte«. (Akten der Akademie.) Gewiß eine merkwürdige Sprache von dem künftigen Lehrmeister und Akademiedirektor. Indessen, der Ideenzwang der Zeit vollendete auch so sein Werk. Triumphierend weiß darum das Aktenstück in dem am 31. Dezember 1782 Füger zum Direktor der Akademie vorgeschlagen wird, zu berichten, daß alles gut abgelaufen sei, indem der Künstler, »der vorher im Kleinen sich ausgezeichnet hatte, sich zum Großen und zum Historischen Gemälde gebildet hat«. (Akten der Akademie.) Die eine, ganz mit Fügerschen Großgemälden vollgehängte Wand im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien erhebt freilich entschieden Einspruch gegen dieses Urteil. Sie gehört so ziemlich zum Fadesten, was man sehen kann, zum Abgestorbensten, wenn man überhaupt etwas Gestorben nennen darf, was nie eigentlich gelebt hat. Die kleinen Elfenbeine aber leben, leben heute ebenso frisch und erquicklich, wie sie durch ihr Leben die Zeitgenossen erfreut hatten. In dem Schreiben, in dem sich Füger am 4. Juli 1783 aus Rom für seine Ernennung bedankt, findet sich folgende charakteristische Stelle: »Eine von meiner ersten Jugend an freie und vielmehr ungedultige Hand wollte sich aber niemals an eine mühsame und ängstliche Nachahmung des Mechanismus in der Manier anderer Maler gewöhnen. Ich gab mir viele Mühe deswegen, war aber allezeit glücklicher in dem, was ich nach der Natur oder für mich selbst, als was ich nach andern Bildern malte.« (Akten der Akademie.) Die Kunstgeschichte unterschreibt dieses Selbstbekenntnis eines Künstlers vollständig. Es ist um so wertvoller, als es aus einer Epoche stammt, in der die »Nachahmung« der großen »Muster« für das größte Heil ausgeschrieen und als das einzig Erstrebenswerte hingestellt wurde. Und es ist um so interessanter, als es von einem Künstler ausgeht,



Abb. 21. Loudon
Sammlung Heymann, Wien



Abb. 20. Der Sohn des Künstlers
Sammlung Mayr, Wien



Abb. 22. Die Frau des Künstlers
Sammlung Mayr, Wien



Abb. 23. Weibliches Bildnis
K. k. Akademie der Künste, Wien
Katalog Nr. 1060



Abb. 24. Weibliches Bildnis (Schauspielerin?)
Sammlung Huldschinsky, Berlin



Abb. 25. Marianne Gräfin Eszterházy, geb. Gräfin Pálffy
Sammlung Eszterházy, Totis

Abb. 20—25. H. F. Füger. Elfenbeinminiaturen

der selbst ganz und gar in dieser Tendenz untergegangen und künstlerisch erstickt ist — bis auf das unscheinbar Nebenhergehende, das Ursprüngliche, aber von ihm selbst Geringgeachtete, das Wildwachsende. Wir brauchen deshalb Fügers Miniaturen an und für sich nicht zu überschätzen, sicherlich jedoch werden sie durch diese Folie nur um so mehr gehoben. Ohne Einfluß ist die klassizistisch-verflachende Richtung Fügers auch auf seine Miniaturen freilich nicht geblieben. Ich bemerke das hauptsächlich an einer gewissen Unkörperlichkeit der Erscheinung, besonders der von Kleidern bedeckten Teile, in erster Linie der Schultern, die oft gar nicht vorhanden zu sein scheinen, aber auch an dem Fehlen der überzeugenden Betonung des Knochengerüstes im Antlitz. Immerhin schadet das der meist bloß hingehauchten, ätherischen Miniatur weniger. Das erste größere historische Werk Fügers, der »sterbende Germanicus«, bedeutet zugleich das Absterben seiner künstlerischen Tätigkeit. Wir begreifen es nicht, daß noch im Jahre 1877 eine Stimme laut werden konnte: »Bis dahin hatte er fast seine ganze Kraft in der Porträt- und Miniaturmalerei *versplittert.*«[1]) Auf etwas niedrigerem Niveau, durch andere Umstände vielfach modifiziert, können wir hier im Süden einen ähnlichen Vorgang beobachten, wie denjenigen, der sich zur selben Zeit im Norden abgespielt hat und den wir in dieser Zeitschrift (XXIV, 1903, S. 14 ff.) zu schildern versucht haben. Schadow, seine Persönlichkeit, seine Begabung, seine Schicksale, schätzen wir freilich höher ein. Aber der Akademiedirektor in Wien ist doch eigentlich an demselben Zeitübel künstlerisch zugrunde gegangen wie der Akademiedirektor in Berlin. Es freut mich, nachweisen zu können, daß sich die beiden Männer die Hand gereicht haben, wie nicht anders zu erwarten in jenem Zeitalter des schwierigen Verkehrs — brieflich. Füger antwortet auf einen (mir nicht bekannt gewordenen) Brief Schadows[2]):

> H. Hoonemann hat mir Ihr schätzbares Schreiben vom 7ten April überbracht, und zugleich das Cahier der geistvollen Blätter zugestellt, die Sie von dem Pas de deux der berühmten Vigano radirt haben. Ich eile, Ihnen für diesen Beweiß Ihres freundschaftlichen Andenkens und auch für die besonders günstige Meinung zu danken, die Sie von meinem Verdienst in der Kunst zu äussern beliebten. Wenn ich sehe, dass mein guter Wille, einige allgemein nützliche Grundsäzze in der Kunst unter der Studierenden Jugend zu beleben, erwünschte Früchte trägt, und Künstler, wie H. Schadow, davon überzeugt sind, so ist diess eine der angenehmsten Belohnungen, die mir dafür werden kann. Es wird demnach nur von H. Hornemann selbst abhängen, wenn ich ihm mit meiner Meinung dienen kann.
>
> *Es ist würklich andem, dass ich die Miniatur-Malerei aufgegeben habe; nachdem ein Fluss an meinen Augen mir Stillestand in einem Fache geboten hat, das ich seit meiner Kindheit durch 30 Jahre fortsezzen musste, um nicht eigensinnig oder undankbar gegen den Beifall des Publicums zu scheinen.* Mein Gesicht ist aber wieder hinlänglich gestärkt, um im Grossen arbeiten zu können.
>
> Gerne wünschte ich Ihnen mehrere historische Compositionen zu zeigen, die ich indessen entworfen habe, aber — wir leben in zu grosser Entfernung, und können uns nicht so leicht besuchen. Das Mittel der Kupferstiche ist auch so langsam, dass ich wenig Hofnung dazu sehe. Es geht mir aber nicht besser. Auch mir wurde viel von Ihren schönen Werken erzält, die Sie in Berlin verfertigt haben;

[1]) C. von Lützow, Geschichte der k. k. Akad. d. bild. Künste. Wien 1877, S. 80.

[2]) Aus dem handschriftlichen Schadow-Nachlaß der Königlichen Nationalgalerie zu Berlin. — Hornemann (Hoonemann), der in diesem Briefe genannt wird, ist sicher jener Kopenhagener Miniaturmaler Christian Horneman, geb. 1765, der von 1786 an sechzehn Jahre hindurch Deutschland und Italien bereiste. Vgl. Ph. Weilbach, Nyt danske Kunstnerlexikon, I, S. 465.



















3

und noch ist eines nicht so gut geworden, weder Ihre Arbeiten, noch auch Berlin zu sehen.

Ich empfehle mich indessen Ihrem ferneren geneigten Andenken, und verbleibe mit grösster Hochachtung

Ihr ergebenster Diener

H. Füger.

Wien den 18ten
May 1798.

Adresse: A Monsieur Monsieur Schadow Sculpteur de Sa Cour Roy. très celebre pp. Berlin.

Denken wir uns nun zu diesen beiden Männern, den Haupttalenten in Nord und Süd der damaligen Zeit, noch die anderen um sie herum hinzu, wie zum Beispiel Franz Zauner, dessen bedeutendes Haupt die Füger-Miniatur auf unserer zweiten Lichtdrucktafel (Nr. 4) ganz unakademisch prächtig herausbringt, so bekommen wir doch vor jener ganzen Epoche einen gewissen Respekt.[1]) Die einfache tüchtige Mannhaftig-

[1]) Ich benutze die Gelegenheit, um einen ungemein kennzeichnenden Brief Zauners an Schadow mitzuteilen, den ich im handschriftlichen Schadow-Nachlaß der Königlichen Nationalgalerie gefunden habe (vgl. dieses Jahrbuch, XXIV, S. 21):

Mit wahrem Vergnügen erhielt ich Ihre freundschaftliche Zuschrift vom 17. v. M. u. gleich anfangs war ich willens Ihnen darauf eine umständliche Erläuterung alles desjenigen mitzutheilen, was sich über das von mir unternommene Werk nicht in Büchern finden lässt, u. mir selbst nur durch langes Nachdenken, u. eine glückliche Erfahrung auszumitteln gelang. Bei reiferer Uiberlegung aber fand ich, dass ich diesen Gedanken aufgeben müsste, weil meine Zeit eben durch diese unternommene Arbeit zu sehr beschränkt ist, u. weil der détails, die doch alle auf den Erfolg einen wesentlichen Einfluss haben, so viele sind, dass es mir unmöglich sein würde sie schriftlich zu erörtern.

Zudem scheint es mir nach Ihrem Schreiben, dass man bei dem in Berlin zu errichtendem Monumente Friedrichs II. als Bedingung voraussezt, dass es nicht mehr als $\frac{m}{80}$ Thl. kosten soll: wenn der dortige Hof keine grössere Summe darauf verwenden will, so müsste ohnedies die ganze Unternehmung unterbleiben, u. würde hiedurch alle Mühe, die ich mir Ihnen zu dienen geben wollte, ganz unnütz. Ich beschränke mich also blos auf die Beantwortung Ihrer Anfragen.

1°. Wenn Ihre Statue zu Pferde die menschliche Grösse wie die Meinige haben soll, die sich 16. Schuhe über das Piedestal erhebt, so glaube ich, dass Sie selbe, mit allen anderen, nach Ihrem Modell etwa nöthigen Nebensachen, nicht um das Doppelte der ausgeworfenen Summe herstellen können. Ich spreche aus Erfahrung, u. seze noch dazu voraus, dass Sie wie ich freie Hände haben, alles auf das ökonomischste einzurichten.

2°. Habe ich meine Statue in einer gewöhnlichen Stückgiesserei gegossen, jedoch nach vorläufiger Vertiefung und Erweiterung der Dammgrube, Vergrösserung des Schmelzofens, Vermehrung des einfallendes Lichtes, u. derlei zweckmässigen Vorrichtungen, die Ihnen der Gegenstand u. Ihre Kunst von selbst an die Hand geben werden.

3°. Habe ich blos darum, nemlich, um durch Benüzung einer gewöhnlichen Stückgiesserei die Unkösten eines neu herzustellenden Lokale zu ersparen, die Methode vorgezogen, den Reiter und das Pferd besonders zu giessen, wobei an Zeit und Mühe weder etwas Beträchtliches gewonnen, noch verloren wurde.

4°. Ist es meine aufrichtige Meinung, in so ferne ich nemlich das Maas meiner eigenen Fähigkeiten zum Grunde lege, dass es nicht möglich ist, eine Statue

keit, das was die Römer unter probitas verstanden, leuchtet uns hier überall entgegen, im Handel und Wandel, im Streben und im gegenseitigen Verkehr. Solche Männer, solches Geblüt, diese Generation hatte Goethe im Auge, als er in *seiner* Weise — in seiner die Jahrhunderte hindurch forttönenden Weise! — in den Sang der Biedermannszeit einstimmte:

»So waren wir und sind es auch,
Das edelste Geschlecht,
Von biederm Sinn und reinem Hauch
Und in der Thaten Recht.«

Das Bildnis besitzt das Vorrecht, durch alle Schwankungen der Kunstpflege hindurch den unmittelbaren Anschluß an die Natur zu sichern. Unter Fügers großen Gemälden sind denn auch seine Bildnisse weitaus das Genießbarste. Sie reden von individuellem Sein, dem ja auch der erstarrteste Klassizismus im Porträt seine Geltung belassen mußte. Sie zeigen sogar Zusammenhang mit traditioneller guter alter Technik. Indessen mangelt ihnen im ganzen die Kraft und die Frische, sie haben etwas Schwüles, Dumpfes und Dunstiges an sich; man wird auch auf sie nicht wieder zurückgreifen. Denn sie weisen immer nur hinter sich zurück: das untrüglichste Anzeichen steriler Greisenhaftigkeit im Leben wie in der Kunst. Ganz anders ist Fügers Verhalten in der Miniaturmalerei, die er — wie schon der alte Nagler hervorhob — »in einer kühnen Manier behandelte«. Es ist sehr schwer zu sagen, wie weit Füger dem Stile nach auch hierin von äußeren Einflüssen abhängig ist. Jedenfalls aber waren es nicht alte Vorbilder und schemenhafte Theorien, die er hier befolgte, sondern es war frischpulsierendes Leben der Zeit, das auch ihn erfaßt hatte. An die Stelle bisheriger kleinlicher und ängstlicher Technik im Miniaturbildnis war in den führenden Ländern, in England und Frankreich, etwas Neues getreten, eine künstlerische Frische, Freiheit und Breite der Behandlung, ein Aufschwung zur Größe der Auffassung im Kleinen. So gewiß man nun Fügers Miniaturen sich ohne das Vorbild Cosways und der gleichzeitigen englischen Porträtminiaturmaler nicht wird denken können, so sicher zeigen sie anderseits in dem zuversichtlichen Zupacken, mit dem hier das Neue und Zeit-

---

zu Pferde, von der Grösse der Meinigen, u. mit allen aus meinem Modell sich ergebenden Nebenarbeiten, in weniger als 10. Jahren auszuführen. Und hier muss ich die Berichtigung nachtragen, dass ich *bloss mit den Metallformen des Reiters in der Grube* zwei volle Jahre zugebracht habe, u. dass mein Pferd u. alles Uibrige noch zu giessen übrig bleiben.

5°. Und diesen letzten Artikel beantworte ich als teutscher Mann mit vollem Herzen: Wenn es bej Ihnen besshlossen bleibt, nicht Zeit noch Kösten zu scheuen, um dem grossen Könige ein Monument aufzustellen, das seines Andenkens würdig sei, wenn diese *wahren u. nicht zu bezweifelnden Data* die ich hier im Kurzen angedeutet, auch bei Ihrem Minister, oder wer sonst darüber zu entscheiden hat, als solche anerkannt werden — dann, liebster Freund, soll mich's, wie bei jeder anderen Gelegenheit, im Grunde der Seele freuen, Sie wieder einmal zu sehen: Mündlich u. anschaulich sollen Sie dann mit mir die ganze Stufenfolge der meist ermüdenden, geringfügig scheinenden, anstrengenden, u. beinahe zahllosen détails dieser Arbeit durchgehen, u. aus meiner freundschaftlichen u. rückhaltlosen Mittheilung erkennen, wie sehr ich bin

Ihr ergebener

Franz Zauner

Wien 12. Dec. 1800.

gemäße erfaßt wird, eine ganz unverwechselbare nationale und individuelle Besonderheit und Selbständigkeit. Dies ist unzweifelhaft deutsche Kunst. Und ein ursprüngliches Talent liegt ihr zugrunde. Vor allem merkt man das an der glücklichen Befähigung zur Wiedergabe des Charakteristischen. Während Cosways, an Reynolds großen Vorgang sich anschließende, in ihrem Charme freilich unerreichte Bildchen doch einen fatalen Stich ins Süßliche nicht verleugnen können oder auch nicht verhehlen mögen, so daß er gerne sogar seine Männer verweiblicht —, bleibt Füger in seinem Bestreben vor allem das Individuelle zu nuancieren kerniger und strenger. Er gibt seine Frauen als Individuen und seine Männer als Männer. Das Charakteristische überwiegt das »Schöne«. Wenn bei uns von einer »Wiedererweckung der Porträtminiatur« die Rede sein sollte, so kann man nichts Besseres tun, als die Leute in die Fußtapfen Fügers zu verweisen. Hier müßte, natürlich im Sinne der seither erfolgten Weiterentwickelung der Malerei überhaupt, der abgerissene Faden wieder aufgenommen werden. Ein weibliches Bildnis, wie das in unserer Abbildung Nr. 17 wiedergegebene, schreckt selbst vor einer gewissen perversen Häßlichkeit nicht zurück — man möchte es einem Goya zutrauen[1] —, anderen, wie die Abbildungen 15 und 23 zeigen, hängt auch nicht die geringste Spur einer süßlichen Verhübschung an, ja selbst wo er auf Reiz und Gefallen lossteuert wie in dem Bildchen in Abbildung 6, bleibt er bei der Anmut stehen. Das letztere Stück, der Sammlung Figdor einverleibt, führte im Handel den bezeichnenden Namen »die Geliebte des Künstlers«. Lieblich sinnender Ausdruck der den Beschauer anblickenden grünlich-grauen Augen, blondes, etwas ins Rötliche spielendes Haar, leicht weißlich übergangen, schwarze Perlen in den Ohrläppchen, unter dem schwarzen Kopftuch, das zu beiden Seiten auf die Schultern herabfällt, oben auf dem Haupte ein zarter weißer Schleier vorlugend. Dieses schwarze Kopftuch ist genau so behandelt in der Miniatur Nr. 5 auf unserer zweiten Lichtdrucktafel (und Abb. 4). Das Exemplar der Akademie, das wir verkleinert wiedergeben, ist das bessere: rotes Kleid, weiße Busenschleife, bläuliches Band im Haar. Koloristisch am einheitlichsten zusammengehalten ist das aus Fügers Nachlaß stammende Rundbildchen der Sammlung Figdor, das wir auf unserer zweiten farbigen Tafel (Nr. 2) bringen, ungemein sicher, frisch, hell und lebhaft, ein dampfender Frühling, interessant besonders auch dadurch, daß es den weiblichen Idealtypus, dem wir in Fügers großen Bildern begegnen, zwar festhält, aber durch die freie, aufgelockerte, Licht- und Luftwirkungen vor allem berücksichtigende Miniaturbehandlung ganz vergessen macht. Abb. 19 ist ein fraglicher Füger. Daß das oben erwähnte, auf Abb. 23 wiedergegebene nicht eben hübsche aber interessante Frauenzimmer mit den kurzen Locken, dem absonderlichen Profil und der flachen Brust eine Schauspielerin sein müsse, war mir auf den ersten Blick klar: es mutet an wie eine Gestalt aus dem »Wilhelm Meister«. Die Bestätigung bringt ein charakteristisches Füger-Werkchen, das sich im Besitz des Herrn Oskar Huldschinsky in Berlin befindet (Abb. 24), wo wir dasselbe Wesen in eine Art Pagentracht gekleidet wiederfinden. Besonders die Kleidung ist hier überaus geistreich, ganz in der Art der Akademieminiaturen behandelt, das übereinstimmende Haar jedoch wirkt im Verhältnis zu Abb. 23 etwas steif und ängstlich, und der ganze Kopf will mir überhaupt wie eine

[1] Es kam mit der Miniaturensammlung C. Scheuchenstuels Edlen von Weichingen als Vermächtnis in das Historische Museum. Beim ersten Anblick konnte ich mich des Gefühls nicht erwehren, eine moderne Fälschung vor mir zu haben, die mit Anlehnung an die Akademieminiaturen ausgeführt worden sei. Herrn Dr. Trost war diese Empfindung nicht fremd. Doch war er, wie er mir sagte, ebenso wie ich, alsbald davon zurückgekommen.

abschwächende, auch im Ausdruck weniger glückliche Ummodelung des Kopfes auf Abb. 23 bedünken. Über die Männerbildnisse brauche ich nach alledem nicht viel zu sagen. Kurz hinweisen möchte ich auf das in der Farbe so ungemein kräftige Bildnis seines Vaters (Abb. 5 auf der ersten Lichtdrucktafel), das an Hogarth gemahnt, und auf das Porträt Josephs II. (Abb. 8, von F. John gestochen,[1]) das beste Bildnis, das wir von diesem Fürsten besitzen. Die beiden prachtvollen Stücke: Joseph II. (17,4 cm) und



Abb. 26. H. F. Füger
Graf Johann Eszterházy (im Kostüm des Fiesco, verkleinert)
Sammlung Eszterházy, Totis

[1]) H. F. Füger ad naturam pinxt., F. John sculpt. Viennae. Stich und Miniatur haben die gleichen Maße. Nach Füger wurde überhaupt viel gestochen. Die Namen der Stecher sind: Agricola, A. Baldauff, A. Bartsch, J. F. Bause, P. Beckenkam, Bernard, J. Blaschke, F. Dirnbacher, Dürmer, J. Egger, J. Eißner, J. Fischer, J. Gareis, A. Geiger, C. G. Geyser (die hübschen Illustrationen zu Lorenz Sterne), F. S. Göbwart, A. Hertzinger, B. Höfel, J. Jacobé, F. John, Kapeller, V. Kieninger, J. F. Leybold, Malvieux, J. G. Mansfeld, C. Pfeiffer, J. Pichler, C. G. Rasp, N. Rhein, J. Rungaldier, Schindelmayr, Jos. Schmidt, Steinmüller, Stubenrauch, G. Traunfellner, F. Wrenk. — Lithographen: E. de Bartsch, J. Hafner, Kunike, R. Theer.





Leopold II. (18 cm) in der reichen und gewählten Miniaturensammlung der Frau Therese Mayr stammen aus der ehemaligen Sammlung v. Friedland und wurden 1880, aus diesem Besitz, auf der Historischen Porträtausstellung im Wiener Künstlerhause gezeigt.[1]) Das Eigenbildnis unseres Künstlers, das er in Italien im Flor seiner Jahre malte (erste Lichtdrucktafel Nr. 4), erinnert in der Auffassung ungemein an das eine von Mengsens Pastellselbstbildnissen in Dresden — was Füger nur zur Ehre gereichen kann. Das Bildnis Loudons (Abb. 21) kommt aus dem Besitz der Kupferstecherfamilie Stöber. Ein Stich Kapellers von 1788 nach einem Fügerschen Loudon, der ganz ähnlich aufgefaßt ist, mag damit verglichen werden. Und dabei wiederholt sich der Künstler nicht — eine Gefahr, der der Porträtminiaturist besonders ausgesetzt ist —, vielmehr steht ihm immer ein neuer, ungesuchter Einfall zu Gebote. Er skizziert zuweilen bloß, treibt die Vollendung bei einem Teil weit, läßt das übrige angedeutet stehen, schließt zur richtigen Zeit ab, je nachdem er sich Genüge getan zu haben glaubt: also auch hierin ein echt künstlerisches Schaffen. Sehr gut sagt Franz Ritter von Füger, daß er »seine lebensvollen Porträtminiaturen in einer Weise ausführte, der nichts Zagendes und Ängstliches anhaftet, dessen geschmeidiger Pinsel hier im Kleinen groß arbeitete, mit flüssiger Farbe voll und breit die Flächen anlegend, mit Tropfen korrigierend und retouchierend, unbekümmert ob die Mache etwa zu aufdringlich wirken könnte«. Malerisch empfunden sekundieren seine Hintergründe, nicht bloß die Draperien und das entzückend altmodisch anmutende Landschaftliche, die Architektur, die Wolken, die bläulichen Durchblicke, das Laub, in der immer geschmackvollen, für den einzelnen Fall jedesmal besonders erfundenen und mit dem Porträt harmonisch zusammengehenden Anordnung, sondern auch hauptsächlich die »einfarbigen« Hintergründe. Die braune oder graue Lacksauce, die uns den Anblick von Porträtminiaturen so verekelt, wird uns hier erspart. An ihre Stelle tritt ein System von grauen, braunen, rötlichen, bläulichen und gelblichen Strichelchen und Tüpfelchen, das in der Zusammensetzung an gesprenkelten Granit erinnert und im Effekt ein Geflimmer erzeugt, das an modernste koloristische Ausdrucksweisen anklingt. Ganz hervorragend ist in dieser Hinsicht der Hintergrund bei Abb. 12.

Füger ist in der deutschen Miniaturbildnismalerei eine vereinzelte Erscheinung. Man braucht bloß auf seinen unmittelbaren Wiener Nachfolger Daffinger hinzuweisen, um den Abstand zu bemerken, auf diese schmalzigen, kostümlich aufgedonnerten Bildnisse, die sich alle gleichen wie ein Wiener Faschingskrapfen dem andern. Man wird daher fast nie im Zweifel darüber bleiben, ob man einen Füger in der Hand hat, trotzdem er nicht gerne signiert und datiert hat, und trotz der Sucht der Trödler, wie ich höre, seine Signatur auf Miniaturbildchen anzubringen, die mit ihm nichts zu tun haben. Besonders zu warnen ist vor den Bildchen des Wiener Porzellanmalers Michael Weichselbaum (oder Weixelbaum), der Fügers Schüler war und dessen Manier, natürlich ohne jede betrügerische Absicht, nachahmte. Unsere Miniaturen Abb. 14 und 18 stammen aus Weichselbaums Nachlaß und sind als Fügers beglaubigt. Selbstbildnisse Fügers aber, wie man gemeint hat, sind sie nicht. Ein bezeichnetes Stück Weichselbaums besitzt die Sammlung Figdor. Charakteristische und über jeden Zweifel erhabene Signaturen Fügers findet man auf unserer ersten farbigen Tafel und auf Abb. 20. (Wir bringen das an und für sich wenig erfreuliche Bildnis seines Söhnchens aus diesem Grunde.) Der Name ist hier, ziemlich dick, mit dem Pinsel hingeschrieben, einmal schwarz, das andere Mal weiß. Die Signaturen auf Elfenbeinminiaturen pflegen im allgemeinen mit sehr scharfer Feder aufgesetzt oder eingeritzt zu sein. Eine solche kalligraphische

[1]) Katalog. 2. Aufl. Nr. 121 und 125.

Signatur fand ich bei »Füger« nur dreimal: schwarz auf zwei einander sehr ähnlichen Bildchen, die angeblich eine Gräfin Kinsky darstellen (das eine davon, das ich nur aus der Abbildung kenne, in der Kollektion Tifoxilos, Katalog Wawra 1904, Nr. 238), — eingeritzt auf einem ehedem in der Sammlung Csáky gewesenen hübschen Rundbildchen, das nach Tracht und Gesichtszügen einen Schauspieler zu veranschaulichen scheint. Während nun von den beiden ersteren Miniaturen die mir bekannte sicher kein Füger ist, scheint das bei der Csákyschen zum mindesten recht zweifelhaft. Jedenfalls aber ist die Bezeichnung auch hier verdächtig und belanglos. Von allen übrigen Stücken, die ich gesehen habe, trägt nur noch Abb. 11 eine (der Form nach mir nicht mehr erinnerliche) Signatur. Es liegt für mich gar kein Anlaß vor, eine einzige der mir bekannten Miniaturen Fügers über das Ende des XVIII. Jahrhunderts hinaus anzusetzen. Füger starb 1818. Wie sein Brief an Schadow ausspricht, scheint er im XIX. Jahrhundert, genauer seit 1798 wirklich, vielleicht bis auf Ausnahmen, dieser Kunstübung entsagt zu haben. Die Bildnisse seiner Eltern lassen sich genau datieren, da Füger am 27. Juni 1788 um einen viermonatigen Urlaub nachsucht, während dem er sie allein ausgeführt haben kann. Er bittet: »eine Reise in meine Vaterstadt Heilbronn in Schwaben machen zu dürfen, aus der ich 14 Jahre abwesend bin, um meinen Vater zu besuchen und mit selbigem meine Familien-Angelegenheiten in Ordnung zu bringen« (Akademieakten). Er ist im Oktober abgereist. Seit 1790 lebte er mit der Schauspielerin Josephine Müller, der Tochter des Hofschauspielers Friedrich Müller, in glücklichster Ehe. Sie war ebenfalls Mitglied der Hofbühne, mußte diese aber 1799 eines schweren Leidens wegen verlassen: also fallen auch diese Bildchen noch ins XVIII. Jahrhundert. Die Bildnisse seines Söhnchens Heinrich, der am 13. Oktober 1792 geboren ist, lassen sich ebenfalls unschwer ansetzen, auch sie fallen vor das Jahr 1800. — Die Zahl der erhaltenen Füger-Miniaturen scheint recht bedeutend zu sein. Sie ist, auch nur annähernd, schwer zu bestimmen, da diese Werkchen sich meist vereinzelt in altem Familienbesitz verbergen. Einige der hier nicht mit aufgeführten Wiener Privatsammlungen, die bekanntlich Fügers enthalten — wie die Sammlungen Rothschild und Bourgoing —, waren mir bisher leider unzugänglich. Die Sammlung Bourgoing besitzt, wie ich höre, einen Leopold II., eine etwas veränderte Replik der »Geliebten« (vgl. Abb. 6), sowie, als besonders schönes Stück, einen »Kavalier« in braunem Samtkleide; die Sammlung Metaxa einen Erzherzog Josef Palatin, einen österreichischen Offizier, eine Dame in weißem Kleide (großes Kniestück), das signierte Porträt eines Herrn mit gepudertem Haar sowie einen alten Mann (dieser eher von Weichselbaum?). Die dritte Auflage des »Handbuchs der Kunstpflege« erwähnt S. 263 und 290 die Sammlungen Exterde und Pollak, in denen Füger gleichfalls als Miniaturist vertreten ist. Im Museum »Francisco-Carolinum« zu Linz sieht man, aus dem Nachlass der Haizinger, das Bildnis der Frau Elise Eßlinger, einer exzentrischen Züricherin, die als Doktorin der Medizin in männlicher Verkleidung in der englischen Armee gedient haben soll, und ein männliches Porträt (Schenkung Moser). In Graz befinden sich, nach gütiger Mitteilung des Herrn Dr. Wibiral, in der Sammlung Moser ein Franz I. (etwa 1800, vielleicht nur Replik), und in der großen Miniaturensammlung Palep ein weibliches Enface-Bildnis mit gepuderter Frisur (etwa 1795—1800). Die Herren Grafen Franz und Paul Eszterházy in Totis bewahren das Porträt ihres Urgroßvaters, des Grafen Johann im Kostüm des Fiesco (16,1 cm, Abb. 26, vielleicht doch bloß Wiederholung?) und das hervorragend schöne ihrer Urgroßmutter (Abb. 25). Beide waren geboren 1747. Graf Johann starb 1796, seine Gemahlin Marianne, geb. Gräfin Pálffy 1799. Die Bildchen stammen etwa aus dem Jahre 1790. Füger hat den Grafen im Fiesco-Kostüm vormeiningerscher

Art auf der Bühne seines Parkschlosses Csákvár auch auf einem großen (von Traunfellner geschabten) Ölbildnisse gemalt. Die Miniatur weicht davon ab. Gräfin Marianne wurde von ihrem Sohne dermaßen geliebt und verehrt, daß sie dieser nach ihrem Tode, ebenfalls von Füger, als »Himmelfahrende« auf einem größeren Gemälde abbilden ließ. Ungemein distinguiert in Tracht und Erscheinung ist das auch in der Farbe prachtvolle Porträt auf dem Rundbildchen der Sammlung Sr. Exzellenz des Herrn Grafen Karl Lanckoroński (Abb. 27), das die Züge der Urgroßmutter des Besitzers vergegenwärtigt. Williamson erwähnt »a splendid example of Füger's work« im Besitz von Sir Philip Currie. Nach dem von diesem Autor abgebildeten Porträt der »Countess Soltikoff« zu urteilen, müssen sich in kaiserlichem Besitz zu St. Petersburg ganz vortreffliche Stücke vorfinden. Füger lebte 1776 bis 1783 als Pensionär in Italien. Wo mögen die Miniaturen geblieben sein, die er dort sicherlich zwischendurch gemalt haben wird? Die an Füger-Zeichnungen so reiche Sammlung des Herrn Arnold Otto Meyer in Hamburg besitzt keine Miniatur. Daß schließlich die Privatgemächer von Mitgliedern des österreichischen Kaiserhauses mit Füger-Miniaturen geziert sind, versteht sich von selbst. Mir war es vergönnt, bei meiner verhältnismäßig nur kurzen Anwesenheit in Wien die Genehmigung zur Reproduktion zweier Bildchen zu erhalten, die unter vielen anderweitigen Miniaturen im Zeremoniell-Appartement der Hofburg hängen (Abb. 12 und 13) und die ich, in Gemeinschaft mit Herrn Dr. Glück, als unzweifelhafte Fügers ansprechen konnte. Anführungen in Auktionskatalogen sind nicht häufig (so z. B. Katalog der Sammlung Klinkosch, Wien 1889, Nr. 244 und 245; Katalog der Sammlung Buchner in Bamberg, 1891, Nr. 769. Wie aus dem Katalog der von der Wiener Akademie 1877 veranstalteten Historischen Kunstausstellung hervorgeht, war unter Nr. 1902 aus der Sammlung Klinkosch das auf Papier gemalte Miniaturporträt einer Dame mit ihrer Tochter ausgestellt. Im Auktionskatalog ist dieser Füger nicht genannt). Die Rahmen, in die die mir bekannt gewordenen Füger-Miniaturen eingelassen sind, zeigen alle ganz einfache und schlichte Formen. Als bildlicher Schmuck für kunstgewerbliche Gegenstände scheinen Füger-Miniaturen nicht verwendet worden zu sein.



Abb. 27. Anna Gräfin Potocka, geb. Prinzessin Sapieha
Sammlung Lanckoroński, Wien

EINIGE FLORENTINISCHE MALER AUS DER ZEIT DES ÜBERGANGS VOM DUECENTO INS TRECENTO

VON WILHELM SUIDA

I. DIE MADONNA RUCCELLAI

Die Frage, wer die Madonna Ruccellai in S. Maria Novella zu Florenz geschaffen hat, ist noch keineswegs entschieden. Der durch ältere Tradition unterstützten Autorität Vasaris, der Cimabue [1]) nennt, steht das von Fineschi [2]) aufgefundene Dokument gegenüber, demzufolge im Jahre 1285 Duccio von Siena ein großes Madonnenbild für S. Maria Novella gemalt habe. Es lag um so näher, diese Angabe auf das uns erhaltene Altarwerk zu beziehen, als der Stil desselben nahe Verwandtschaft mit sienesischen Bildern aufweist. Die erneute Untersuchung der Frage führte mich zu der Überzeugung, daß die Madonna Ruccellai sich jedoch weder den anderen mit Cimabue in Zusammenhang gebrachten Werken angliedern lasse, noch auch zu Duccios einzig beglaubigtem Dombilde stimme. Ein kurzer Vergleich zwischen der Madonna aus S. Trinità in der Akademie zu Florenz, der Madonna Ruccellai und dem Mittelstücke zu Siena mag die Verschiedenheiten zwischen allen drei Bildern hervortreten lassen.

Die Madonna aus S. Trinità [3]) zeigt feste gedrungene Gestalten mit rundlichen Köpfen, hellblickenden Augen, geraden Nasen. Die zwar noch nicht ganz korrekte, aber doch deutlich gewollte perspektivische Wiedergabe des Thrones, die im Raum hintereinander stehenden Engel, endlich die aus den Öffnungen des Unterbaus nach oben aufblickenden Propheten bewirken eine räumliche Bestimmtheit und plastische Geschlossenheit der Komposition, deren neue und bedeutungsvolle Züge bei der Anlehnung der Einzelformen an byzantinische Muster vielleicht nur um so deutlicher hervortreten. Wie in Gesten und Mienen sich leidenschaftliche Erregbarkeit des Gemütes ausspricht, so verlangt die Tiefe und Kraft des Empfindens Klarheit in der Raumdisposition und Einheitlichkeit der Gesamtwirkung.

Einem ganz anderen Geiste fühlen wir uns gegenüber, wenn wir vor die Madonna Ruccellai [4]) treten (Detail Abb. 1). In dem etwas von der Seite gesehenen Throne keine Spur von Perspektive. Die Engel knieend je drei übereinander, ohne jede Andeutung

[1]) Vgl. hierüber Wickhoff, Die Zeit des Guido von Siena, Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung Bd. X, 1889 und H. Thode, Sind uns Werke von Cimabue erhalten? Repertorium für Kunstwissenschaft 1890.

[2]) Memorie istoriche 1790, vol. I, p. 321.

[3]) Phot. Alinari 1430, Brogi 6379.

[4]) Phot. Alinari 4020, Anderson 8143, Brogi 6600.

einer Basis. Eine Tiefenwirkung des Thrones schon dadurch aufgehoben, daß die Engel abwechselnd die vorderen und rückwärtigen Pfosten desselben berühren, trotzdem sie selbst deutlich als im Vordergrund befindlich gedacht sind. Die Gewandung umspielt die Körper, deren plastische Rundung sie deutlich hervortreten läßt, ohne aber im Faltenwurf große Motive der Bewegung und Stellung zu charakterisieren. Man verfolge zum Beispiel die Linie des goldgestickten Mantelsaumes der Madonna, wie sie, mannigfach geschlungen, lieblich das Haupt umrahmt, schräg über die Brust führt, sodann unter dem Kinde verschwindet, wieder hervortritt und an der rechten Körperseite der Madonna abwärts führt, um in doppeltem reichbewegten Bande den unteren Abschluß der Gestalt zu betonen. Nicht große kraftvolle Motive, sondern zarte Sensitivität und ein im besten Sinne dekorativer Geschmack, erhoben durch das geläutertste Schönheitsgefühl, bestimmen den Wert dieses in Florenz überraschenden und vielleicht gerade durch den Gegensatz zu seiner Umgebung noch mehr fesselnden Bildes.



Abb. 1. Madonna Ruccellai (Detail)
Florenz, S. Maria Novella.

Duccios Dombild[1]) weniger als dessen Frühwerke, wie der fünfteilige Altar der Akademie[2]) (Abb. 2) und die Madonna mit den drei Franziskanern, scheinen der Madonna Ruccellai verwandt. Sollte aber derselbe Künstler einmal ein so ausgesprochenes Streben nach plastischer Modellierung zeigen, ein andermal die reine Schönheit der Linie mit Hintansetzung der Raumwirkung suchen, — sollte derselbe Typen mit so flacher Stirne, so lang gezogener schmaler Nase, so kleinen und zumeist ausdrucksarmen Augen, so kleinem Mund und andererseits so hochgebaute Köpfe mit großen Gesichtsteilen, großen mandelförmigen Augen, leicht gebogener Nase und ausdrucksvollem Munde — sollte derselbe die in schönen großen Falten fließende Gewandung und andererseits die gleichsam naß an den Körper angeschmiegte, derselbe Kompositionen mit durchgängig dezentralisierender[3]) Tendenz und andererseits streng auf-

[1]) Phot. Lombardi.

[2]) Nr. 23, Phot. Alinari 9318.

[3]) Eine solche dezentralisierende Tendenz wurde von H. Guthmann (Die toskanische Landschaftsmalerei von Giotto bis Raffael) speziell in Duccios Landschaft als wirksam erkannt.

gebaute, monumental dekorative Gebilde geschaffen haben?[1]) Der genaue Vergleich macht nun doch gewiß, daß die Madonna von S. Maria Novella nicht von Duccio sein kann. So hätten wir also eine sowohl von Cimabue als auch von Duccio zu sondernde bedeutende Persönlichkeit vor uns?

Diese Annahme wird zur Gewißheit erhoben, wenn wir erfahren, daß die Madonna Ruccellai keineswegs allein dasteht, sondern daß sich noch andere, zweifellos von demselben Künstler gefertigte, bisher allerdings gänzlich unbeachtet gebliebene Werke nachweisen lassen.

In der kleinen Pfarrkirche S. Stefano zu Paterno unweit von Bagno a Ripoli (vor Porta S. Niccolò)[2]) befindet sich ein Kruzifix von mäßiger Größe (Abb. 8).



Abb. 2. Duccio
Madonna mit Kind
Siena, Akademie

Zu einem Vergleiche mit der Madonna Ruccellai eignet sich zunächst die Halbfigur Mariä. Die Identität des Typus wirkt geradezu überraschend: das gleiche große mandelförmige Auge, die gebogene Nase, der kleine Mund; die gleiche schmale Hand mit den langen Fingern, mehr zu leisem Tasten als zu festem Greifen geeignet. Die Gewandbehandlung findet in der der Engel auf dem Madonnenbilde schlagende Analogien. Dem Gottvater sehr ähnlich ist eine der Halbfiguren von Heiligen in dem prächtigen Rahmen der Ruccellai-Madonna (von rechts unten der dritte). Die formale Übereinstimmung unterstützt noch der farbige Charakter. Zartes gelbliches Inkarnat mit grauen Schatten und sanften hellroten Tönen an Wangen und Lippen hier wie dort. Ein durchleuchtetes tiefes Blau neben Karmin, Grün und Rosa, wie es die Gewänder Mariä und Johannis zeigen, erinnert uns sogleich an die Kleider der Engel. Scheinbar von geringem Belange, in dieser Zeit aber wohl zu beachten ist die Übereinstimmung in der Bildung der Heiligenscheine. Leichte Arabesken heben sich von dem mit einem fein in brauner Farbe gezeichneten Gitter überzogenen Grunde ab; dicke Tupfen von roter und blauer Farbe (zum Teil abgefallen) ahmen Edelsteine nach, deren Besatz namentlich im Kreuzesnimbus Christi ein sehr reicher ist.

Das Kruzifix gelangte nach S. Stefano aus der kleinen in dem gleichnamigen Flecken nahe bei Paterno gelegenen Kapelle »La Croce«, und es unterliegt keinem

[1]) Weder die von I. Wood Brown ins Treffen geführten historischen Gründe noch der Stilvergleich, den Langton Douglas zwischen der Madonna Ruccellai und Duccios kleiner Madonna mit den drei Franziskanern der sienesischen Akademie durchführte, können als beweisend für Duccios Autorschaft gelten (vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft 1901, 127, und A history of painting in Italy, by Crowe and Cavalcaselle 1903, I, 190 f.).

[2]) Durch Herrn Prof. H. Brockhaus erhielt ich Kunde von der Existenz des Kruzifixes, das bei Carocci (Dintorni di Firenze, 1881) nicht erwähnt wird.

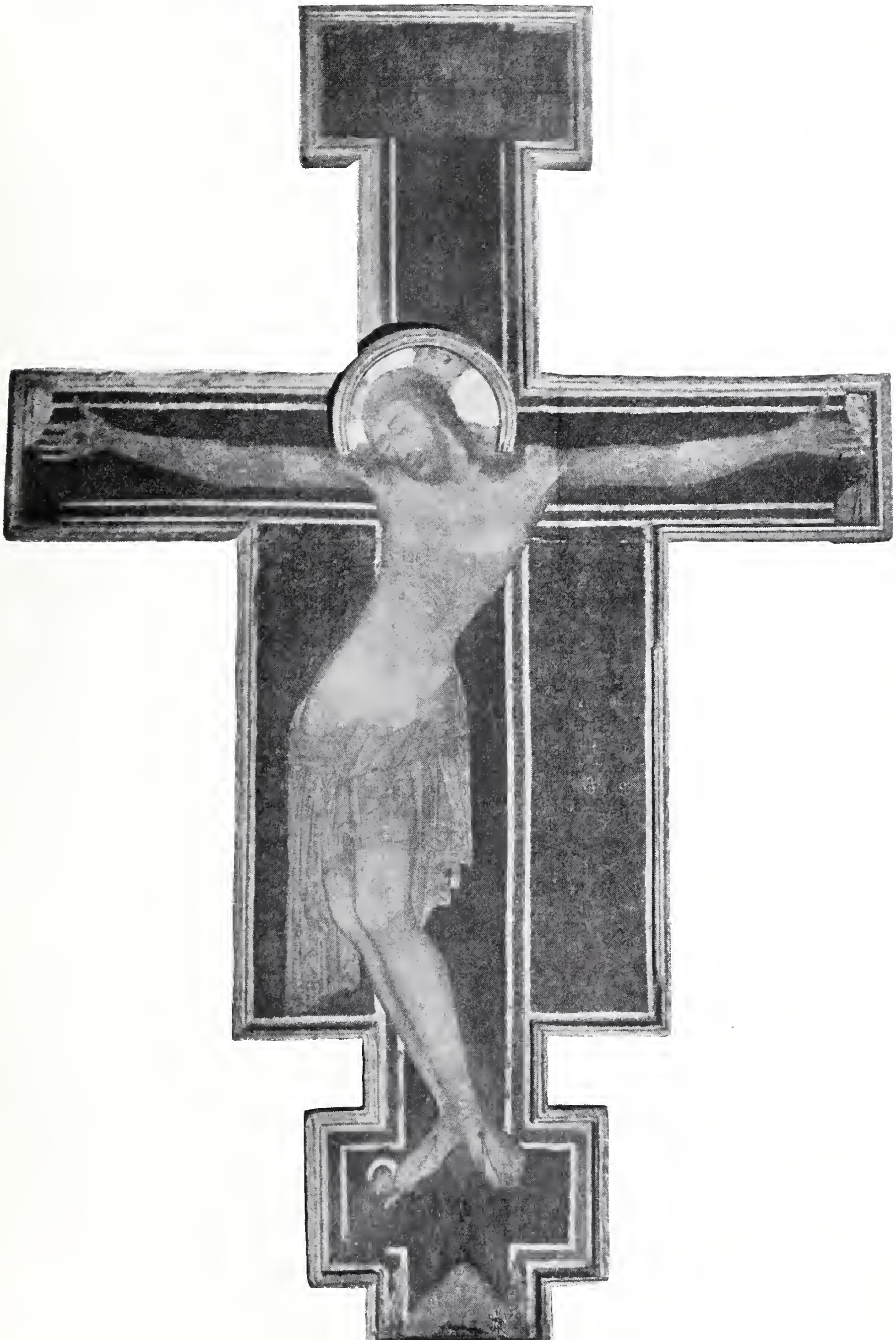


Abb. 3. Meister der Ruccelleimadonna
Kruzifix
Florenz, S. Maria del Carmine (Sakristei)

Zweifel, daß es eben das Werk ist, das dem Orte den Namen gab. Über dem Portal der jetzt leeren Kapelle sieht man eingemeißelt den Rest des Datums der Erbauung:

X X X V I
D I E P P I
M A M A I

Die Inschrift ist leider unvollständig, es fehlt die obere Zeile. Indes scheint es kaum zu gewagt, wenn wir dort ein A · D · M C C L vermuten, also 1286 lesen. Indem wir von der Annahme ausgehen, das Kruzifix sei gleichzeitig mit der Kapelle, der es den Namen gab, entstanden, erscheinen die beiden anderen noch denkbaren Lesarten 1236 und 1336 durch den Stil des Kruzifixes ausgeschlossen. Als vermutungsweise datierbares Werk gewinnt dasselbe noch an Interesse für die Frage der Entstehung der Madonna Ruccellai. Bei der nahen stilistischen Übereinstimmung muß auch deren Entstehungszeit in der Nähe des Kruzifixes, also vor 1290, angesetzt werden.

Ein zweites Madonnenbild des Künstlers (Abb. 4) lernte ich auf der Ausstellung (1904) in Siena kennen. Es gehört der Parrocchia di S. Cecilia zu Crevole [1]). Die Haltung der Maria entspricht ganz der Madonna Ruccellai. In gleicher und sehr charakteristischer Weise fällt der Mantel von dem geneigten Haupt Marias nieder, eine scharfe Falte bildend und dadurch Hals und Ansatz der Schultern kräftig betonend. Von oben schauen kleine Engel, über Wolkenbänke gelehnt, herab, ein Motiv, das für die übergelehnten Engel auf Duccios Dombild als Muster diente. Der ovale Gesichtstypus Mariä mit dem mandelförmigen großen Auge, dem dreieckigen Nasenansatz, der schmalen, leicht gebogenen Nase, dem kleinen aber höchst ausdrucksvollen Munde, die Vornehmheit der Haltung, der rundliche Typus des Kindes mit Stumpfnäschen und vollen Backen, die schmalen Hände mit langen knochenlosen Fingern genügen zur Wiedererkennung des Meisters. Die uns schon bekannte Ausführung zeigen die Heiligenscheine mit palmettenartiger Musterung vor gegittertem Grunde. Bei der Gewandbehandlung, die der Ruccellai-Madonna gegenüber etwas primitiver ist, glaubt der Künstler der Beihilfe der Goldhöhung nicht entraten zu können. Dunkelblauer Mantel über karminrotem Unterkleid, weißes Hemdchen und graulila Übertuch sind beiden Madonnenbildern gemein. Wegen seines etwas primitiveren Charakters dürfte das Bild von Crevole als früheste Arbeit des Künstlers zu gelten haben und etwa um 1280 anzusetzen sein, vorausgesetzt, daß der Grund unserer Datierung als gefestigt angenommen wird.

In ganz naher Beziehung zu dem in Paterno steht ein Kruzifix, das sich in Florenz in der Sakristei von S. Maria del Carmine befindet (Abb. 3). Es fehlt das Medaillon mit Gottvater, die Inschrift ist etwas verändert, die Seitenteile, auf denen Maria und Johannes in ganz ähnlicher Haltung wie in Paterno zu sehen waren, sind abgesägt worden und verloren gegangen, so daß von den beiden Halbfiguren nur mehr kleine Reste zu gewahren sind. Aufs genaueste stimmt in beiden Werken die Gestalt des Erlösers in Ausdruck und Ausführung überein. Dasselbe schöne auf die Schulter niedergesunkene Haupt, derselbe oben breite, um die Mitte stark eingezogene Körper, die verhältnismäßig kräftigen Extremitäten, geöffnete Hände, breite Füße. Den rechten stützt eine kleine rot gewandete hl. Magdalena, eine Gestalt, die, von dem sonstigen Charakter des Werkes stark abweichend, ohne jeden Anklang an sienesische Kunstweise rein florentinisch, ja wohl schon giottesk genannt werden muß. Der Teppich

[1]) Siena, mostra Nr. 380, dem Duccio zugeschrieben, Maße 70 × 60 cm, phot. Alinari 18911, Brogi 14894.

zu seiten des Kreuzesstammes ist nicht mehr golden, sondern rot und schwarz gemustert. Der vorgeschrittene Charakter des Kruzifixes veranlaßt uns, seine Entstehung später als die der anderen Bilder, also etwa in die neunziger Jahre des XIII. Jahrhunderts, zu verlegen. Damit schließt die Reihe der mir bisher bekannt gewordenen eigenhändigen Arbeiten des »*Meisters der Madonna Ruccellai*«.

Es ist, fassen wir unsere Resultate zusammen, ein Künstler, der mit Siena in Beziehung steht. Daß er selbst dort war, macht der Umstand wahrscheinlich, daß das früheste seiner uns bekannten Tafelbilder, die Madonna von Crevole, noch heute im sienesischen Gebiete erhalten ist. Stammte er selbst aus dem älteren Kunstzentrum Siena und war nur nach Florenz übersiedelt, wo er das Kruzifix in Paterno, die Madonna Ruccellai, das Kruzifix der Carmine schuf? Dies muß fraglich bleiben. Auf Duccio hat er jedenfalls großen Einfluß ausgeübt. Seine Wirksamkeit fällt vermutlich in die Jahre 1280—1295.



Abb. 4. Meister der Ruccellai-Madonna
Maria mit dem Kinde
Crevole (prov. di Siena) parr. S. Cecilia

Die Geschichte der italienischen Duecentomalerei ist noch viel zu wenig aufgeklärt[1]), als daß man es unternehmen könnte, nachzuweisen, wessen Schüler der Künstler der Ruccellai-Madonna gewesen sein könnte. Nur die Typen seiner Darstellungen lassen sich in ihrer Entwicklung einigermaßen verfolgen. Der Kruzifixus ist in ganz ähnlicher Weise schon von Giunta Pisano in dessen bezeichnetem Kruzifixe von S. Ranieri zu Pisa[2]) gegeben worden. In der Auffassung nur, nicht in der äußeren Gestaltung, bringt der Anonymus hier Neues, indem er jede Spur des Todeskampfes verlöscht, einen tiefen Frieden, ein andächtiges Schweigen

[1]) Eine systematische Zusammenfassung des Materials bei H. Thode, Studien zur italienischen Malerei des XIII. Jahrhunderts, Repertorium für Kunstwissenschaft 1890.

[2]) Phot. Alinari 9886.

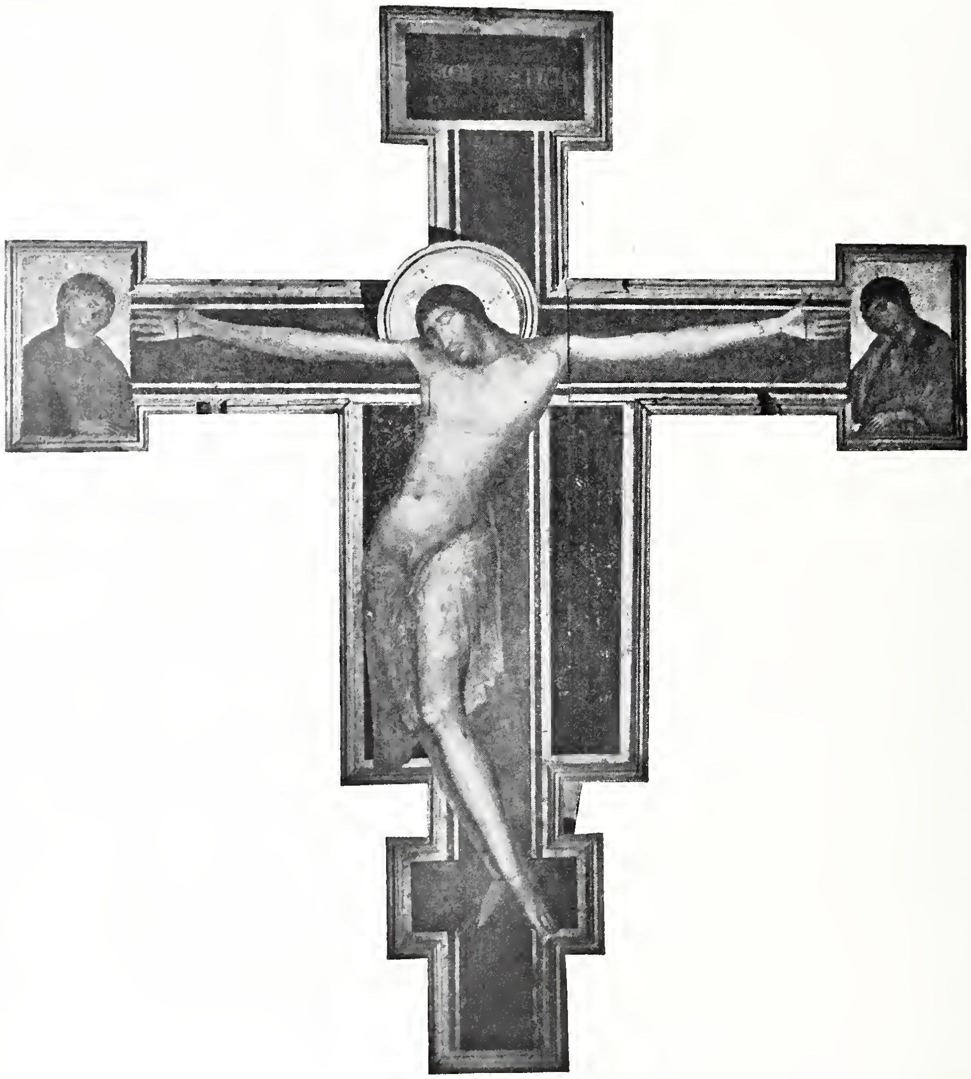


Abb. 5. Cimabue
Kruzifix
Florenz, S. Croce (Refektorium)

über die Szene ausbreitet. Vermutlich aber als formal etwas Neues Schaffender zeigt er sich im Madonnenbilde. Die Stufe seiner unmittelbaren Vorgänger mag das großartige Bild des Florentiners Coppo di Marcovaldo von 1261 in der Servitenkirche zu Siena [1]) charakterisieren: die Madonna mit dem Kinde auf dem en face gestellten Thron. Hinter ihm in den oberen Ecken des Bildes, ohne jede Raumbestimmung, zwei kleine, vor den Goldgrund gesetzte Engel, gänzlich byzantinisierend. In der Anordnung der Engel also noch ein ungelöstes Problem.

[1]) Phot. Lombardi.

Ein Zeitgenosse des Coppo bringt eine ähnliche Komposition in einem bisher fast ganz [1]) unbeachtet gebliebenen bedeutenden Tafelbilde in S. Michele zu Rovezzano bei Florenz. Die Madonna in karminrotem Gewande und schwärzlichem Mantel, der auch über ihr Haupt gezogen ist, sitzt auf ornamentgeschmücktem rotgepolsterten Throne. Sie hält das segnende Kind (in rotem Kleidchen) auf ihrem rechten Arme, das Haupt ihm zuneigend, die Augen aber heraus auf den Beschauer wendend. Hinter der Lehne des Stuhles erscheinen zu beiden Seiten kleine Engel in blauen und roten Gewändern und mit roten Flügeln. Die Ausführung ist eine etwas derbere und breitere, die Farbenskala eine etwas buntere als in Coppos Madonna, immerhin aber gehört das Werk zu den lebensvollsten und bedeutendsten aus dem XIII. Jahrhundert. Die Entstehungszeit möchten wir um 1270 ansetzen. Ganz ähnlich, nur noch feiner und tadellos erhalten, ist ein farbenprächtiges Madonnenbild bei O. Miethke in Wien.

Wenn wir nach den wenigen uns erhaltenen Stücken urteilen dürfen, so besteht die Neuerung des Meisters der Ruccellai-Madonna darin, daß er die größer gebildeten und in der Zahl vermehrten Engel zuerst mit der Jungfrau in räumliche Verbindung bringt, indem er sie den noch ganz ohne Tiefenwirkung gegebenen Thron mit den Händen berühren läßt. Damit ist aber ein wichtiger Faktor für den Zusammenschluß der Komposition gewonnen.



Abb. 6. Meo da Siena
Madonna mit Engeln
London, Nat. Gall.

Einen unmittelbaren Nachklang der Kunstweise des Meisters der Ruccellai-Madonna gibt ein Kruzifix (Abb. 5) im Refektorium von S. Croce zu Florenz.[2]) Es ist geradezu vergrößerte Wiederholung desjenigen von S. Stefano zu Paterno, mit dem es in allen Teilen übereinstimmt. Nur fehlt das Medaillon mit Gottvater; der Teppich mit ganz ähnlichem Ornament ist farbig statt golden (schwarze Musterung auf rotem Grunde). Bei der Gleichheit der Anordnung fällt nun aber die Verschiedenheit der Behandlung

[1]) Kurze Erwähnung der Existenz des Bildes nur bei G. Carocci, I dintorni di Firenze. Eine Abbildung gebe ich in dem demnächst in der Zeitschrift für bild. Kunst erscheinenden Aufsatze: »Italienische Madonnenbilder des XIII. Jahrhunderts.«

[2]) Phot. Alinari 3882.

und Auffassung desto mehr auf. Die Ruhe, die über dem Kruzifix in Paterno ausgebreitet liegt, die verklärende Schönheit der Züge, ist einem derberen, kräftigeren Ausdrucksbedürfnis gewichen. Christi Antlitz ist von Leiden verzerrt, sein Körper ist stark ausgebogen, plastisch gerundet, zeigt sogar eine Andeutung des Knochenbaus. Besonders die Extremitäten sind auf Grund von Naturstudien richtiger und präziser als in Paterno gezeichnet. Für den lebhaften Schmerzensausdruck, der sich im Antlitz von Maria und Johannes ausspricht, paßt die übernommene ruhige Haltung der Figuren keineswegs. Die Bildung der Heiligenscheine auch scheint eine zu zarte für ein so hochgesteigert dramatisches Werk. Die Typen sowie die einzelnen Formen erinnern sehr an die Madonna aus S. Trinità. Gleiche lebendig ausdrucksvolle Augen, schön gebildeter, beredter Mund; die Nase etwas länger und gebogener als auf dem Madonnenbilde, wo sie kürzer und gerader wird. Größte Übereinstimmung in der Form der zwar schlanken, aber doch kräftigen Hände sowie in der Gewandbehandlung. Bei derselben kann die Betonung der Bewegungslinien des Körpers durch mehrere parallele Falten und das harte Aufeinanderstoßen der verschiedenen Richtungen als durchgängiges Charakteristikum bezeichnet werden.



Abb. 7. Meo da Siena
Madonna mit Kind
Siena, Akademie

Als Zwischenstufe zwischen dem Kruzifix und der Akademie-Madonna erweist sich nun das große Marienbild aus S. Francesco in Pisa im Louvre.[1] Wer wollte nach einem flüchtigen Vergleiche nur der Abbildungen in diesem Werke den Übergang aus der Madonna Ruccellai zur Akademie-Madonna verkennen! Die Körperhaltung Mariä, deren Kopfneigung, Lage der Arme, die zum Segnen weit ausgestreckte rechte Hand des Christkindes, endlich die Unsicherheit in dem lokalen Verhältnis der Engel zu dem noch nicht perspektivisch gezeichneten Throne gemahnen noch an das Vorbild in S. Maria Novella. Die länglichen Typen mit lebhaften Augen, fein gebogenen Nasen entsprechen dem Kruzifix in S. Croce. So wie dieses von dem Kruzifix zu Paterno abhängig ist, so die Louvre-Madonna von der Madonna Ruccellai. Von beiden Werken führt der Weg

[1]) Phot. A. Braun & Cie. und Giraudon.



Abb. 8. Meister der Madonna Ruccellai
Kruzifix
Paterno, S. Stefano

zur Akademie-Madonna. Diese charakterisiert die letzte Stufe, die das Duecento erreichte. Schon im Louvrebilde war die Neuerung der neben dem Throne stehenden Engel gegeben. Nun ist auch das Raumproblem klar erfaßt.

Dieser letzte große Duecentist war *Cimabue*. Dies beweist der Stil der Johannesfigur in dem Apsismosaik des Doms zu Pisa, des einzigen für Cimabue dokumentarisch beglaubigten Werkes vom Jahre 1302.[1]) Dieses Apsismosaik ist für unsere Kenntnis der Duecentomalerei von eminenter Bedeutung. Im Jahre 1301 wurde Franciscus pictor da S. Simone für die Arbeit an der Maiestas bezahlt, von ihm ist die große Figur des thronenden Christus; ganz in byzantinischer Manier, streng en face das Haupt, wenig lebensvoll das lichtblaue, in den Falten schwarze, reich mit Gold gehöhte Gewand. Ein ganz ungeheurer Fortschritt macht sich in dem Johannes Cimabues[2]) von 1302 geltend. Eine freie, edel bewegte Gestalt, deren Beziehung zur Mittelfigur deutlich betont ist. Der Wendung des Kopfes nach der rechten Schulter entspricht die Betonung der linken Körperhälfte durch ein von beiden Händen gehaltenes grünes Buch. Die Gewandung, in der schon oben charakterisierten Fältelung sehr natürlich und ohne Goldhöhung gegeben, besteht aus einem blauen Unterkleide, über das ein graulila Mantel geworfen ist. Den gedrungenen Kopftypus, die gleiche Haarbehandlung, die Faltengebung, endlich genau die gleiche Bordüre am Halse finden wir in der Akademie-Madonna wieder.[3])

Das gänzlich übermalte Fresko der Madonna mit Engeln und dem hl. Franz[4]) in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi läßt sich mit Bestimmtheit dem Œuvre Cimabues einreihen. Im Figurenstile schon etwas freier, ist es über die Mängel der räumlichen Disposition, wie wir sie an der Louvre-Madonna erkannten, noch nicht vorgeschritten, muß also vor dem Akademiebilde angesetzt werden.

Die betrachteten Werke erlauben uns, auf Cimabues Entwicklungsgang folgenden Schluß zu ziehen: In den 80er Jahren des XIII. Jahrhunderts schuf er das Kruzifix in S. Croce und die Madonna im Louvre, beide unter dem Einflusse des Meisters der Ruccellai-Madonna, etwas später das Fresko in Assisi, endlich 1302 den Johannes in Pisa und um die gleiche Zeit oder nur um weniges früher die Akademie-Madonna.

Würde es auch zu weit führen, die dem Cimabue zugeschriebenen Fresken in Assisi und Florenz hier hereinzubeziehen, so darf ein unter des Meisters Namen ausgestelltes Bild nicht übergangen werden, da der wirkliche Autor desselben angegeben

[1]) S. Giuseppe Fontana, Due Documenti inediti riguardanti Cimabue, Pisa 1878; vgl. Milanesi, nuovi documenti S. 17.

[2]) Für die ältere Tradition betreffs Cimabues vergleiche die grundlegende kritische Sichtung des Materials von F. Wickhoff, a. a. O. S. 259 ff. Der Dantekommentator »ottimo« vom Ende des XIV. Jahrhunderts nennt zuerst ein Werk Cimabues, una tavola in Santa maria *nuova* di Firenze; Ghiberti nennt kein Werk, erst Francesco Albertini (1510) das Kruzifix in S. Croce, das wir oben betrachteten, und wieder eine nicht weiter bezeichnete große Tafel in S. Maria Novella. Eine größere Zahl von Werken dann erst im Cod. Magliabecchiano XVII. 17 und bei Vasari.

[3]) Im Jahre 1321 erst erhielt der Maler Vincino von Pistoja die Bezahlung für Ausführung der Mariengestalt und Vollendung der übrigen Figuren. Vincino, obwohl mäßig begabt, ist schon entschiedener Trecentist. So repräsentieren die drei Gestalten des Apsismosaiks drei bedeutsame Stufen der Entwicklung und man kann die historische Stellung Cimabues nirgends sonst so deutlich erkennen.

[4]) Phot. Alinari, Anderson und Carloforti.

werden kann. Es ist das Madonnenbild der National Galery zu London[1]) (Abb. 6), aus S. Croce in Florenz stammend, und *Meo da Siena* hat es gemalt. Ein Vergleich des Londoner Bildes mit des Meo bezeichneter großer Madonna zwischen sechs Engeln mit knieendem Stifter in der Stadtgalerie von Città di Castello[2]) legt bei der großen Übereinstimmung die Vermutung nahe, daß von dem Bilde aus S. Croce der untere Teil vielleicht wegen schlechter Erhaltung bei irgend einer Gelegenheit abgesägt wurde und daß ursprünglich auch dieses die ganzen Figuren der thronenden Madonna und der sechs Engel zeigte. Nebst der Komposition sind beiden Bildern der steinerne Thron mit Mosaikverzierung, die Gestalt Mariä in dunklem sanftflutenden Gewande, das häßliche Kind, die Duccio nachgebildeten Engel, deren eigentümliche Tracht und Haarbehandlung, die langfingerigen Hände gemeinsam; Gründe genug, auf die gleiche Künstlerhand zu schließen. Außer dem zweiten bezeichneten Werke Meos, dem Altar der Madonna mit Heiligen in der Galerie zu Perugia (Nr. 1)[3]) und einem anderen Marienbilde ebenda (Nr. 18) sind diesem etwas langweiligen Künstler noch zwei Werke der Galerie von Siena zuzuschreiben, eine Madonna mit dem nach abwärts sich wendenden, krötenartig häßlichen Kinde (Steinthron wie in London und Città di Castello)[4]) (Abb. 7); ferner als Jugendarbeit der Halbfigurenaltar mit der Madonna zwischen den Heiligen Klara, Stephanus, Johannes Evangelista und Franz, in den oberen Aufsätzen Christus zwischen den Heiligen Augustinus, Petrus, Johannes Baptista und Magdalena.[5]) Der gleichen Frühzeit des Künstlers gehört ein Marienbild in S. Cecilia zu Crevole an.[6])

Das Londoner Bild gibt uns den Beweis dafür, daß Meo zu jenen zahlreichen sienesischen Malern gehörte, die am Ende des XIII. und Anfang des XIV. Jahrhunderts nach Florenz berufen wurden und die eine so große, bisher beinahe ganz übersehene Bedeutung für die Ausbildung der florentinischen Trecentomalerei hatten. Meo hat aber auch ganz entscheidende Eindrücke in Florenz gesammelt. Cimabues und schon die Jugendwerke Giottos haben seinen Stil bestimmt.

---

[1]) Catalogue von 1901 Nr. 565. Vgl. Crowe und Cavalcaselle, englische Ausgabe 1903, in der Langton Douglas das Bild schon richtig der sienesischen Schule zuteilt. Phot. Hanfstängl 127.

[2]) Klass. Bilderschatz Nr. 1615.

[3]) Phot. Anderson 15580.

[4]) Nr. 18, früher fälschlich Gilio di Pietro genannt, jetzt Ignoto, phot. Lombardi.

[5]) Nr. 39, »Maniera di Duccio« genannt.

[6]) Auf der Sieneser Ausstellung 1904 als »Duccio« phot. Alinari 18987.

GIULIANO DA MAJANO IN MACERATA

VON CORNELIUS VON FABRICZY

Den Wanderer, der die angesichts der schneebedeckten Monti Sibillini auf hohem, die fruchtreichen Täler des Chienti und der Potenza weithin beherrschendem Hügel überaus malerisch gelegene Stadt Macerata zuerst betritt, erwartet eine ungehoffte Überraschung in einem seither unbeachteten und von der Kunstgeschichte noch nicht registrierten Werke Giulianos da Majano. Es ist dies die sogenannte Loggia dei Mercanti auf dem Hauptplatze der Stadt, eine offene Halle, an den heutigen Palazzo della Prefettura, den einstigen Sitz der päpstlichen Statthalter in den Marken, angebaut.[1]) Wenn auch unerwartet, so ist ihre Existenz doch nicht unerklärlich, — wissen wir ja, daß der etwas unstete Künstler durch eine Reihe von Jahren im benachbarten Recanati am Bau eines Palastes für den Kardinal Venier tätig war (1477—1479) und in Loreto seine Dienste der Vollendung des Domes widmete (1479—1486).[2])

Über sein erstes Erscheinen in Macerata nun geben die beiden folgenden urkundlichen Vermerke Nachricht und Auskunft:

Die nona Aprilis 1482.

Consilio credentie Comunis et hominum civitatis macerate de mandato Magnificorum dominorum priorum congregato et cohadunato in numero valido et sufficienti ad sonum campane magne Comunis more solito in sala magna palatij solite residentie prefatorum dominorum priorum: In quo quidem consilio victum ottentum et plenarie

[1]) Die letzteren wurden bis 1621 durch hier residierende Legaten, seither durch Statthalter (Governatori generali) verwaltet. Auch die Finanzkammer (Tesoreria generale) der Marken und des Herzogtums Urbino (seit dieses an den Kirchenstaat gefallen war) befand sich in Macerata, wie denn die päpstliche Kurie die Stadt stets bevorzugte. So gewährte ihr z. B. Leo X. das Privilegium, den Kirchenbesitz im Umfang ihres Territoriums mit Steuern zu belegen, damit — wie es im betreffenden Motu proprio heißt — »civitas Maceratæ dictæ provinciæ umbellicus existat, victualibus abundet, aedificiis comodis sit ornata, aëris amenitate a Domino donata Curiam generalem dictæ provinciæ ab immemorabili tempore citra habuerit et habeat, et ob id vice legati, thesaurarii, judices, advocati, procuratores et alii officiales et curiales quamplurimi resideant.« Diese geschichtlichen, sowie die folgenden urkundlichen Aufklärungen und Belege verdanken wir Herrn Advokaten Dr. Raffaele Foglietti, dem vorzüglichen Kenner seiner Vaterstadt, der uns ein ebenso unermüdeter als sachverständiger Führer durch ihre Monumente war. Unser verbindlicher Dank dafür möge ihm auch an dieser Stelle ausgesprochen sein.

[2]) Vgl. unsern im Beiheft zum XXIV. Bande des Jahrbuchs d. K. Preuß. Kunstsamml. veröffentlichten Prospekt der Lebensdaten und Werke Giulianos da Majano, S. 160—163.

reformatum per palluctas viginti quatuor repertas in bussola rubea del sic nulla reperta in contrarium. Circa reparationem palatij majoris quod Magnifici domini priores mictant cum civibus per eos eligendis: videant necessitatem dicti palatij et faciant reparare secundum iudicium ingengerii videlicet magistri Juliani existentis ad fabricam s.te Marie de Laureto optimi et probati magistri in hujusmodi exercitio ex dicto Ser Joannis Baptiste consultoris.

(Archivio comunale, Libro delle Riformazioni dal 5 Novembre al 6 Aprile 1483, a carta 471v.)

Die XIa maij 1482

Consilio Credentie comunis et hominum Civitatis macerate de mandato magnificorum dominorum Priorum congregato et choadunato in numero valido et sufficienti ad sonum campane magne Comunis more solito in sala magna palatij solite residentie ipsorum dominorum priorum videlicet:

(*Omissis*) Item in dicto consilio victum ottentum et plenarie reformatum fuit per palluctas vigintiquinque repertas in bussula rubea del sic, nulla obtenta (*in contrarium*). Circa reparationem palatij magni secundum judicium magistri Juliani de florentia in arte fabrice peritissimi ect. quod in generali fiat proposita si debet dictum palatium repararj et unde veniant pecunie ex dicto supradicti consultoris.

(Arch. comunale, loc. cit. a carta 481r.)

Nach dem Wortlaut der vorstehenden Belege beschließt der Stadtrat die Entsendung einer Kommission aus seinem Schoße, die über die Notwendigkeit der Herstellung des Palazzo maggiore (eben des Sitzes der Provinzialverwaltung) schlüssig werden und sie nach dem Gutachten Giuliano da Majanos ausführen lassen solle. Nach Einholung des letzteren (was somit einen vorübergehenden Aufenthalt des Meisters in Macerata voraussetzt) wird einen Monat darauf die Kommission beauftragt, sich darüber zu äußern, ob die besagte Herstellung nötig und wie die eventuell erforderlichen Kosten derselben aufzubringen seien. Über die weiteren, in dieser Angelegenheit getanen Schritte liegen sonst keine urkundlichen Zeugnisse vor. Da jedoch in den obigen Beschlüssen immer von der »Herstellung des Palastes« die Rede ist, so scheint es sich dabei noch nicht um den Bau der Loggia gehandelt zu haben, man wollte denn die etwas gezwungene Deutung gelten lassen, derselbe könne — da er ja gleichsam einen Appendix zum Palaste gebildet habe — unter der obigen Bezeichnung zu verstehen sein. Sei dem wie ihm wolle, so viel ist sicher, daß die Loggia bald darauf in der Tat errichtet wurde. Zeugnis dessen die folgenden Urkundenvermerke:

Die XIa junij 1485

Consilio credentie Comunis et Hominum Civitatis Macerate de mandato Magnificorum Dominorum Priorum congregato in numero sufficienti ad sonum campane magne Comunis more solito in sala magna palatij Comunis solite residentie prefatorum dominorum priorum: In quo quidem consilio . . . . (*omissis*) deliberatum fuit quod Domini Priores faciant actare logiam in capite platee et ponere astateriam Comunis pro ponderando granum,[1]) et faciant deguastare logiam juxta turrim Comunis.

(Archivio comunale, Libro supplementare delle Riformazioni dal 1 Giugno 1483 al 31 Marzo 1487, a carta 205v.)[2])

[1]) Einige Monate darauf wird diese Verfügung aufgehoben und für die Aufstellung der Stadtwage ein anderer Ort bestimmt.

[2]) Dieser Vermerk ist nur noch in den Auszügen erhalten (sie werden in der Biblioteca comunale aufbewahrt), die Conte Ignazio Compagnoni um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts

Die XVIJ Iulij 1485

Consilio credentie Comunis et hominum Civitatis macerate de mandato Magnificorum dominorum priorum congregato et cohadunato in numero sufficienti ad sonum Campane magne Comunis more solito in sala magna palatij solite residentie prefatorum dominorum priorum

(*Omissis*) Item in dicto consilio reformatum fuit per palluctas albas vigintitres non obstantibus duabus nigris: quod Domini Priores faciant expedire logiam in capite platee et si aliquid mandatum de non exequendo fieret ex parte Reverendissimi Domini Locumtenentis Sandinis appelletur ab predicto s. d. (*secundum dictum*) mei

(Archivio comunale, Libro delle Riformazioni dal 1 Giugno 1483 al 21 Marzo 1487 a carta 219^{v}.)

Die XV^{a} Aprilis 1491

Consilio credentie Comunis et hominum Civitatis macerate de mandato Magnificorum dominorum priorum congregato et cohadunato in numero sufficienti ad sonum Campane magne Comunis more solito in sala magna palatij solite residentie prefatorum dominorum priorum

(*Omissis*) Item in dicto consilio fuit victum et octentum et reformatum per palluctas vigintisex albas nulla obstante in contrarium quod Domini Priores eligant quatuor cives qui una cum Sindico novo et veteri scribant omnes expensas factas per comunitatem in logia noviter facta iuxta palatium magnum comunis, et omnia alia gravamina comunis facta per locumtenentem presentem et mittantur romam, aut indicentur novo sindacatori venturo super predictis ex dictis omnium consultorum.

(Archivio comunale, Libro delle Riformazioni dal 1 Ottobre 1489 al 28 Febrajo 1492 a carta 174^{r}.)

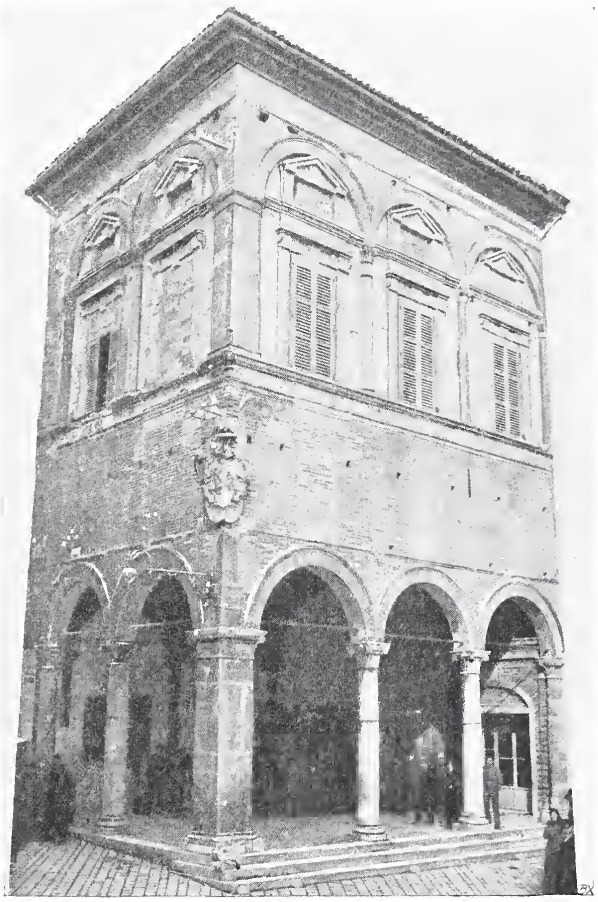
Hiernach erließen die Väter der Stadt im Juni 1485 an die Prioren, in deren Händen die Exekutive lag, den Auftrag, die »Loggia am Eingang zum Platz« für die Aufnahme der städtischen Wage herrichten (aptare) zu lassen, und einen Monat danach mahnen sie die genannte Behörde, den Bau fertig zu stellen (expedire); falls seine Vollendung vom Statthalter untersagt würde, sollten sie dagegen bei der höheren Instanz vorstellig werden. Die Fassung beider Beschlüsse läßt darauf schließen, daß sich der Bau dazumal schon im Stadium der Vollendung befunden habe, eine Voraussetzung, die ihre Bestätigung in der letzten der obigen Urkunden vom 15. April 1491 findet, worin von der »logia noviter facta« die Rede ist. Es wird darin die Zusammenstellung sämtlicher Unkosten des Baues sowie sonstiger Belastungen der Kommune durch den derzeitigen Statthalter angeordnet, um sie der päpstlichen Kurie bekanntgeben zu können. Was der Beweggrund dieser Beschwerde der Stadtgemeinde gewesen sei, entzieht sich um so mehr unserer Kenntnis, als sie in einem ihrer früheren Beschlüsse die Vollendung der Halle selbst für den Fall der Einsprache des Statthalters dekretiert hatte.

In keinem dieser Dokumente wird nun allerdings Giuliano da Majano als dessen Schöpfer genannt. Allein da er kurz vorher betreffs der Herstellung des Palazzo maggiore zu Rate gezogen worden war, so hat die Annahme seiner Urheberschaft auch für den mit jenem Palast einen Baukomplex bildenden Loggiabau a priori Wahrscheinlichkeit

aus den Supplementarbänden der Riformazioni fertigte. Ihre 70 und mehr Bände, den Zeitraum von 1456—1753 umfassend, fehlen heute im Archivio comunale, und es ist über ihren Verbleib nichts bekannt. Aus ihnen hätte sich wohl auch über den Verlauf jener oberwähnten »Herstellungen am Palast« Sichereres ermitteln lassen.

für sich. Diese wird aber zur Gewißheit, wenn wir den letzteren auf seine stilistischen Eigentümlichkeiten hin prüfen — wie dies die folgende nähere Beschreibung dartun wird (s. die beigegebene Abbildung).

Die Loggia ist in die rechtwinklige Ecke hineingebaut, die der die eine Langseite des Hauptplatzes einnehmende Palazzo maggiore mit der Flucht der an der oberen Schmalseite des Platzes stehenden Gebäude bildet, so zwar, daß ihre kürzere Seite die Richtung der hier in die Piazza mündenden Hauptstraße der Stadt fortsetzt bzw. abschließt. Infolgedessen ist sie bloß nach zwei Seiten offen, während sie sich mit den beiden anderen an früher schon bestehende Wandflächen lehnt. Ihre längere, im rechten Winkel an den Palazzo maggiore stoßende Seite bilden drei, die kürzere, in der Flucht der Hauptstraße liegende zwei Arkaden von je etwa 3 m Weite; ihre Bogen werden von Marmorsäulen, bzw. an den Stellen, wo sie gegen Wände stoßen, sowie an dem quadratischen stärkeren Eckpfeiler von Halbsäulen gestützt. Die Kapitelle beider sind den von Giuliano im Dom von Faenza und im Hof des Palazzo Venier zu Recanati angewandten völlig identisch. Sie zeigen den zuerst wohl im größeren Klosterhof von S. Croce und am Palazzo Quaratesi vorkommenden, auf Grund des römischen Kompositkapitells gebildeten Typus des sogenannten Palmettenkapitells, den gerade Giuliano an seinen Bauten fast durchgängig — mit Modifikationen in der Detailbildung — bevorzugte: über den mit einem Eierstab verzierten Echinus treten an den vier Ecken Voluten heraus, von denen herabfallend sich ein Akanthusblatt (manchmal auch als Palmette stilisiert) an den Hals des Kapitells schmiegt, der durch Kannelüren mit Pfeifenansatz belebt wird und nach unten mit einem Wulst abschließt. Die gleiche Dekoration ist als Antenkapitell auch am Eckpfeiler außen herumgeführt. An den Kapitellen der drei Vollsäulen sind nach außen die Spuren eines (abgemeißelten) Kardinalwappens sichtbar, wohl dem Legaten Raffael Riario angehörig, unter dessen Regierung (1480—1487) der Bau entstand. Die Verhältnisse der Säulen sind etwas



Loggia dei Mercanti in Macerata

gedrungen, die Arbeit an den Kapitellen nicht gerade sehr fein; wir haben darin die Hand einheimischer Werkleute zu erkennen, deren Giuliano sich zur Ausführung seines Entwurfs bedient haben wird. Die Arkadenbogen sind in Backstein ausgeführt und an ihrem äußeren Umfang mit einer schmalen Marmorgurte eingefaßt. Diese, wie auch das ebenso schmale, fein profilierte Simsband, das horizontal über den Arkaden hinläuft, sind wieder für den Stil Giulianos charakteristisch (s. die Fassade des Palazzo Venier und den Klosterhof der Badia zu Arezzo). Im Innern ist die Halle von einem Spiegelgewölbe überdeckt, in das den Arkadenbogen entsprechend Lünetten einschneiden. Die zwischen den letzteren sich ergebenden Gewölbzwickel ruhen auf Wandkapitellen von ähnlicher, nur einfacherer Bildung, wie die Säulenkapitelle. Daß die Loggia ehemals Freskenschmuck, trug wird durch das unten mitgeteilte Dokument erwiesen; heute sind keine Spuren davon mehr vorhanden.[1]) Über der eben erwähnten Stockwerksgurte steigt eine schlichte Backsteinwand empor, die ehemals den Arkadenbogen entsprechend von Nischen gegliedert war, worin Statuen der Madonna, des Stadtpatrons S. Giuliano und anderer Heiligen standen. Die Nischen wurden später mit Mauerwerk ausgefüllt, ihre Stellen kennzeichnen sich aber noch an den Wänden. Nach oben fand der Bau seinen Abschluß in einem einfachen Gebälke, dessen florentinisch feine Gliederung wieder durchaus der Weise des Meisters entspricht (Hof der Palazzi Quaratesi und Venier, Chiostro der Badia zu Arezzo), und darüber ragten einst, wie man annehmen darf, die Sparren des Florentiner »tetto sporgente« hervor. Zur Zeit aber türmt sich statt dessen ein zweites Stockwerk empor. Dessen Errichtung wurde ein Jahrhundert nach dem Bau der Loggia beschlossen, als es sich darum handelte, für die öffentliche Rechtsprechung und die Verkündigung der Ratsbeschlüsse, sofern sie zur allgemeinen Kenntnis gebracht werden sollten, eine geeignete Räumlichkeit zu schaffen (die untere Halle scheint, nachdem man die Absicht, darin die Stadtwage unterzubringen, aufgegeben hatte, anderen Handelszwecken dienstbar gewesen zu sein, wie ihr Name »Loggia dei Mercanti« bezeugt). Man betraute mit der Ausführung den Architekten Lattanzio Ventura aus Urbino,[2]) wie aus dem

[1]) Carlo Astolfi teilt in L' Arte VI, 206 aus den Riformazioni des Kommunalarchivs den folgenden Ratsbeschluß vom 12. März 1494 mit: quod M.º Pero pictori pro finali solutione et integra mercede logie palatii magni per ipsum tempore episcopi nolani depicte Magnifici Priores dentur et solventur (*sic*) duos florenos et duas salmas grani aut pretium grani secundum conventionem factam per Comites Iulianum et Marinum Iacobi de Francisco cum ipso M.º petro: qui teneatur facere quietationem. Dieser »M.º Pero pictor« ist wohl identisch mit dem »M.r Petrus tectonicus«, der schon 1471 und wieder 1495 für Wappen der Legaten, die er gemalt hatte, bezahlt wird; Astolfi ist geneigt in ihm den Petrus Alemanni, Schüler Carlo Crivellis zu sehen, von dem in Ascoli mehrere Werke vorhanden sind. Von anderer Seite (s. L' Arte V, 178) wird der letztere wieder mit dem Petrus Al[e]m'[annus] de Ghoetbei identifiziert, der eine Predella in S. Francesco zu Monterubbiano, das früheste seiner bekannten Werke, so gezeichnet hat. Die Annahme, der Künstler habe seine Herkunftsbezeichnung in der Folge zum Familiennamen gemacht und seine Heimat nicht weiter betont, ist ganz plausibel. Die letztere aber, wie er sie der obigen Inschrift beigefügt hat, enthüllt ihn uns als Schüler der Benediktinerabtei Göttweih in Niederösterreich.

[2]) Er bekleidete von 1585 bis 1603 die Stelle des Dombaumeisters zu Loreto (vgl. Vogel, De Ecclesia Recanatensi et Lauretana Commentarius historicus, Recineti 1859, Bd. I S. 313) und vollendete als solcher 1587 die von Giov. Boccalino aus Carpi 1569 begonnene Fassade des Bauwerks. Vorher hatte er in Diensten des Herzogs von Parma gestanden (A. Ricci, Memorie della Marca di Ancona, Macerata 1834, Bd. II S. 8).

folgenden Eintrag in dem die Kosten dieses Ergänzungsbaues verzeichnenden »Libro sulla Fàbbrica della Loggia« ersichtlich ist.

XI Luglio 1581. A Messer Lattantio da Urbino Architetto per tutto quello che puol pretendere tanto per il disegno della fabbrica et spesa del vitto suo, tanto per tutta altra opera posta per servizio della Comunità fino al presente giorno .... a scudi 26 di paoli X per scudo, che fanno a moneta fiorini cinquantaquattro per 24 denari. (Arch. comunale, loc. cit. a carta 14.)

Der Meister entledigte sich der Aufgabe, indem er ein getreues Abbild der Halle Majanos als Oberstock daraufsetzte, mit dem einzigen Unterschied, daß er die Säulen und den Eckpfeiler schlanker hielt. Daß dabei der ganze Bau aus dem Gleichgewicht kam, da nunmehr die hohe Wand über den unteren Arkaden ihre Daseinsberechtigung verlor und nur noch dazu beitrug, dem Werk ein seinen Zwecken völlig widersprechendes turmartiges Aussehen zu verleihen, ist aus der beigegebenen Abbildung deutlich zu ersehen. Aber damit war noch nicht genug geschehen, um die graziöse Schöpfung des Florentiner Meisters ihres ursprünglichen Charakters zu entkleiden. Der Willkür und dem ästhetischen Ungeschmack eines der päpstlichen Gubernatoren im XVIII. Jahrhundert, der seine Appartements im Regierungspalaste um ein luftiges Gemach zu vermehren wünschte, dankt man es, daß die Arkaden des oberen Stockwerks vermauert und in den Wänden Fensteröffnungen angebracht wurden, deren formlos schwere Umrahmung und Giebelabschlüsse geradezu erfunden scheinen, um allen übrigen Formen des Bauwerks ins Gesicht zu schlagen. Mit Freude ist daher die neuerliche Entschließung der Stadtverwaltung und des Provinzialrates zu begrüßen, der zufolge diese entstellende Superfötation des Settecento entfernt und der Oberstock in der Gestalt, die ihm Lattanzio Ventura gegeben, wieder hergestellt werden soll.

Zum Schluß einige Worte über den Palazzo maggiore. Es ist dies ein ganz einfacher, glatter Bau von zwei Geschossen, der aber seiner mächtigen Ausdehnung zufolge des monumentalen Eindrucks keineswegs entbehrt. Er nimmt die Stelle eines viel älteren Bauwerks gleicher Bestimmung ein, von dem (in der Wand des jetzigen Palastes, rechts von dessen Toreingang) nur noch der mit Terrakottaornamenten gezierte Spitzbogen seines Portales und daneben eine Inschriftstafel erhalten ist, die dessen Meister Bartolomeo da Forli und die Zeit seiner Entstehung 1286 nennt.[1]) Über den Ursprung des gegenwärtigen Palastes unterrichtet uns die folgende Inschrift im Fries des die beiden Geschosse trennenden Gebälkes:

PONTIFICATU DIVI IULII II. AUG. FOELICIT. INSTAURATORIS A QUO PLURIMUM SUBLIMATUS SIGISMUNDUS GONZAGA CARDINALIS MANTUANUS LEGATUS PUBBLICAE COMODITATI CONSULENS HOC OPUS ET AD BENE BEATEQUE VIVENDUM CARCERES CONSTRUXIT MDXIII.[2])

Sie findet ihre Fortsetzung an dem nachträglich angebauten rechten Flügel: GREGOR. XIII. PONT. MAX. MARSILIUS LANDRIANUS PRAESES PERFECIT MDLXXXVII. Den einzigen Schmuck des Baues bildet sein Marmorportal. Sowohl die einrahmenden Pilaster als der Fries des Gebälkes, das sie tragen, ist mit dem reichsten, sehr geschmackvollen und vorzüglich gearbeiteten Arabeskengeranke geziert.

[1]) Sie lautet: In Dei Nomine Amen — An. D. MCCLXXXVI Kal. Aprilis Pon. Dni. Leonis De Lauda Vicar. Apōi (*Apostolici*) Macerate Factum Fuit Hoc Opus. Magister Barthol. De Civ. Forlium Fecit Hoc Palatium.

[2]) Im Erdgeschoß und im Flügelvorbau rechts waren bis zur Annexion der Marken im Jahre 1860 die Gefängnisse untergebracht. Sigismondo Gonzaga war von 1509—1517 Legat.

Zu oberst unter den Kapitellen ist in den Pilasterfüllungen das Wappen der Farnese angebracht. Das würde auf die Jahre 1504—1507 weisen, wo der Kardinal Alexander als Legat die Marken verwaltete, oder auf die Zeit, wo er als Paul III. den päpstlichen Stuhl innehatte (1534—1549. Unter ihm war 1446—1448 Ranuccio Farnese, Erzbischof von Neapel, Legat der Marken). Das erstere ist nicht nur durch das Entstehungsdatum des Palastes (1513), sondern auch durch den vollen, reifen Stil der Dekoration, die auf spätere Zeit deutet, ausgeschlossen; somit bleibt für den Ursprung des Portals nur die letztere Zeitbestimmung möglich. Über den Meister des Werkes aber vermögen wir nicht einmal eine Vermutung zu äußern.[1])

[1]) Die Zuteilung an Giov. Batt. Caragni, Dombaumeister zu Loreto von 1693—1614 (s. A. Ricci a. a. O. I, 59), ist durch den Stil der Ornamentation vollständig ausgeschlossen.

ELFENBEINRELIEFS AUS DER ZEIT KARLS DES GROSZEN

VON ADOLPH GOLDSCHMIDT

Der Kodex 1861 der Wiener Hofbibliothek[1]) ist ein lateinisches Psalterium in goldener Schrift, dessen Dedikationsverse uns berichten, daß die Handschrift zum Geschenk des Königs Karl an den Papst Hadrian bestimmt war, daß Dagulf sie geschrieben und eine »ingeniosa manus« sie mit Elfenbeindeckeln geschmückt hat. Zur Datierung ist es wichtig, zu wissen, welcher König Karl gemeint ist; es wären möglich Karl der Große und Hadrian I. (772—795) sowie Karl der Kahle und Hadrian II. (867—872). Karl der Dicke und Hadrian III. (884—885) kommen schon nicht mehr in Frage, da Karl der Dicke zur Zeit Hadrians III. bereits Kaiser war. Aus verschiedenen Gründen, deren Kenntnis ich meinem Freunde Ludwig Traube verdanke, tritt Karl der Große in den Vordergrund. Der Schreiber Dagulf ist auch sonst bekannt. In einem karolingischen Gedicht[2]) nennt ein Schreiber Deodatus ihn seinen lieben Lehrer (v. 3 »carum magistrum«) und feiert ihn als Schreibkünstler. Dieser Dagulf kann nur der Schreiber des Wiener Psalters sein, da Deodat auch dessen Verse nachahmt. Nun ist das Gedicht des Deodat einmal überliefert in einer Handschrift im Britischen Museum (Harl. 3658) unter lauter Stücken aus karolingischer Frühzeit wie Theodulf, Paulus Diaconus, Alcvin usw., deren letzter Smaragdus ist, ein andres Mal in einer karolingischen Handschrift in Angers (Cod. 14), die möglicherweise bis zu Karl dem Kahlen hinabreichen kann, in der aber das Gedicht schon zu einer Formel geworden ist, die den Eigennamen Deodatus ausgelassen hat. Es war damals also schon längere Zeit seit Deodat verflossen, noch längere Zeit aber jedenfalls seit dessen Lehrer Dagulf. So führt auch diese Überlieferung auf die karolingische Frühzeit. Da nun endlich auch die Paläographie nach Traubes Urteil dafür spricht und die ornamentale Ausstattung der Handschrift die größte Verwandtschaft mit der des Godescalc-Evangeliars aufweist, das zwischen 781 und 783 für Karl den Großen angefertigt wurde, so kann man mit annähernder Sicherheit schließen, daß unter dem König Karl Karl der Große und unter dem Papst Hadrian der erste des Namens gemeint ist und daß demnach die Handschrift vor dem Todesjahr des letzteren 795 eschrieben worden ist.

Was für die Handschrift gilt, das gilt auch für den Elfenbeindeckel, denn sie setzt dessen Existenz voraus.

---

[1]) Vgl. Koller, Analecta Monumentorum Vindobonensia 1761, Bd. I S. 350; Jos. Haupt in den Mitth. d. Oesterr. Centralcommission 1866, S. 27; H. A. Schumacher im Bremer Sonntagsblatt 1866, Nr. 12 (25. März).

[2]) Dümmler, Poetae Latini I, 92.

Nun ist aber der alte Einband nicht mehr vorhanden, und der Kodex entbehrt des in ihm selbst gerühmten Schmuckes. Die auf die Elfenbeindeckel bezüglichen Verse lauten:

Haec [aurea verba] merito tabulis cultim decorantur eburnis
Quas mire exculpsit ingeniosa manus
Illic psalterii prima ostentatur origo
Et rex doctiloquax ipse canere choro
Utque decus rediit sublatis sentibus olim
Quod fuerat studio pervigilante viri.

Ich übersetze sie folgendermaßen:

Diese [goldenen Worte] sind, wie sie es verdienen, zierlich mit Elfenbeintafeln geschmückt,
Die eine erfindungsreiche Hand wunderbar schnitzte,
Dort wird des Psalters erster Ursprung gezeigt
Und der weise redende König selbst, wie er im Chore singt
Und wie ihm [dem Psalter] seine ursprüngliche Schönheit dadurch zurückkehrte,
Daß die Dornen durch das nachtwachende Studium eines Mannes entfernt wurden.

Der Inhalt der Elfenbeintafeln wird uns also angegeben, und danach glaube ich auch diese selbst nachweisen zu können. Es sind zwei Reliefs (Abb. 1 und 2), die sich jetzt im Louvre in Paris befinden, als Nr. 9 und 10 im Katalog Moliniers. Dort werden sie dem Ende des IX. oder Anfang des X. Jahrhunderts zugeschrieben und als deutsch bezeichnet; nur der einen Platte wird eine richtige inhaltliche Deutung gegeben. Als Molinier dieselben Reliefs früher in der Gazette Archéologique Bd. IX Taf. 6 veröffentlichte, war er noch der Ansicht gewesen, daß sie im VI. oder VII. Jahrhundert in Italien oder Byzanz entstanden seien. Die Wahrheit liegt in der Mitte.

Diese Tafeln zeigen genau die Darstellungen, auf welche die Verse hinweisen und auch in einer Zusammenstellung, die diesen Versen entspricht, die aber sonst nie wieder vorkommt; sie stimmen auch in Größe und Format zu dem Wiener Kodex. Derselbe hat die Maße 19,5 cm Höhe und 12 cm Breite, ist aber beschnitten, besonders oben und außen, jedoch nicht bis zur Verletzung der Initialen, so daß zur Gewinnung der ursprünglichen Maße wohl noch etwa 1 cm hinzuzufügen ist. Die Elfenbeinreliefs sind 16,8 cm hoch und 8,1 cm breit, haben also dasselbe stark überhöhte Format und müssen nur noch in einem 2 bis $2^1/_2$ cm breiten Rahmen gefaßt gewesen sein. Eine Metallfassung war ja auch das Übliche, und darauf weisen ebenfalls die hervortretenden Stege an der oberen und unteren Kante der Platten, die bestimmt waren, in den Falz der Umrahmung einzugreifen. Endlich ist aus dem bekannten Elfenbeinmaterial durchaus kein Grund abzuleiten, weshalb der Stil der Figuren in eine andere Entstehungszeit gesetzt werden müßte, im Gegenteil, die Reliefs lassen sich am besten in diese Zeit einordnen.

Durch den Text des karolingischen Gedichtes werden uns mehrere Darstellungen auf den Tafeln, die bisher unerklärt waren, erst verständlich. Jede Platte ist von einem Streifen mit Blattornament umgeben und durch einen gleichen in eine obere und untere Hälfte geteilt. Wir haben es also mit vier Reliefbildern zu tun, und diese entsprechen den vier beschreibenden Versen des Gedichtes.

Von dem ersten heißt es »Psalterii prima ostentatur origo«. Der jugendliche König David steht links, begleitet von seiner Leibwache, zwei jungen Kriegern mit Schild und Lanze. Nur bei dem einen werden auf diesem Relief die Waffen sichtbar. Der König ist mit Tunika und Mantel bekleidet, den eine Agraffe auf der rechten Schulter zusammenhält; sein Gesicht ist bartlos, sein Haar, das nach vorn in die

Stirn gekämmt ist, reicht hinten bis über die Ohren hinab, es kräuselt sich am Saume um den Kopf herum, wird aber durch keine königliche Auszeichnung geschmückt. Ihm gegenüber sitzen vier Schreiber. Das Sitzen ist zwar ungeschickt ausgedrückt, aber der Schemel, auf den der vorderste seinen Fuß setzt, und die gebogenen Knie lassen darüber keinen Zweifel. Zwei von ihnen sind bärtig, zwei unbärtig; sie sind mit Buch und Feder bewaffnet, und vor dem vordersten steht in der Mitte des Reliefs ein Tintenfaß auf hohem Untergestell. David ist in lebhafter Rede begriffen, er erhebt die Rechte mit dozierender Gebärde und streckt begleitend die Linke den Zuhörenden entgegen. Diese schreiben noch nicht; zwar hat der erste schon sein Buch geöffnet, aber einstweilen hört auch er nur zu. Es ist also kein Diktat Davids, sondern es handelt sich um eine Vorrede oder einen Auftrag. Den Hintergrund bildet eine arkadenartige Architektur.

Von der zweiten Darstellung, der unteren derselben Platte, heißt es »[ostentatur] rex doctiloquax ipse canere choro«. Feierlich auf einem Thron in der Mitte sitzt der König, der das Epitheton doctiloquax noch der Handlung der vorigen Darstellung verdankt, und schlägt die Saiten des harfenähnlichen Psalteriums; die Leibwache steht hinter ihm. Zu beiden Seiten erblickt man den Chor der Musiker, rechts zwei bärtige, links zwei unbärtige, also vermutlich dieselben vier Personen, die auf der andern Darstellung als Schreiber saßen. Der vordere rechts spielt auf der Gitarre, derjenige links schlägt mit Fuß und Händen die Zimbeln. Von den Zurückstehenden sieht man nur die Köpfe. Noch ein fünfter Kopf ist im Hintergrund angedeutet.

Das Wiener Manuskript enthält vor den eigentlichen Psalmen eine ganze Reihe von gebräuchlichen Vorreden. Nach einer Niederschrift der verschiedenen Formen des Glaubensbekenntnisses folgt die »Origo Prophetiae David Regis Psalmorum«. Die beginnenden Worte geben die Unterlage zu beiden beschriebenen Darstellungen: »David Filius Jesse, cum esset in regno suo quattuor elegit, qui Psalmos facerent, id est Asaph, Eman, Ethan et Idithun«. Dann setzt er jeden dieser Erwählten einem Männerchor vor »et unus quidem eorum feriebat Cymbalum, alius Cytharam, alius tuba cornea exaltans, in medio autem eorum stabat David tenens ipse Psalterium«. Das erste Relief stellt also Davids Auftrag an die vier erwählten Psalmenschreiber, das zweite Davids Psalterspiel inmitten der vier mit jenen identischen Chorführer dar. Das Wort »origo« der Textüberschrift entspricht dem in den Bildversen.

Es war dies offenbar die vordere Deckelplatte. Die Rückseite dagegen zeigte die beiden Darstellungen, auf die sich der dritte und vierte der beschreibenden Verse bezogen. Derjenige, durch dessen mühevolle Arbeit die Psalmen ihre ursprüngliche Schönheit erhielten, das heißt, durch den der verdorbene Text wieder seine einstige Reinheit erhielt, war Hieronymus. Seine Wirksamkeit wird auf dieser Platte vorgeführt, und wir brauchen nur wieder auf die Vorreden der Psalterhandschrift zu blicken, um genau die Motive ausfindig zu machen.

Papst Damasus schickt durch den Presbyter Bonifazius an den hl. Hieronymus nach Jerusalem einen Brief, in dem er ihn bittet, die Psalmen nach der Septuaginta-Übersetzung zu korrigieren und so den Zugang zum Psalmengesang wieder zu eröffnen. Die Übergabe dieses Briefes ist dargestellt. Die Figuren sind durch ihre Tonsur sämtlich als Geistliche charakterisiert. Hieronymus mit kahlem Kopf, der nur von kurzem, etwas gelocktem Haar umgeben ist, mit rundem kurzen Vollbart, bekleidet mit Tunika und Mantel, steht rechts und empfängt die zugebundene Schriftrolle, die ihm Bonifazius überreicht. Dieser scheint im Gegensatz zum Hieronymus über der Tunika mit einer Pänula bekleidet, einem nur mit Halsöffnung versehenen großen



Abb. 1
Elfenbeinrelief im Louvre

Mantel, der hier über der rechten Schulter zusammengeschoben ist. Ebenso sind auch die beiden dem Bonifazius benachbarten Gestalten bekleidet, die demgemäß wohl als Begleiter anzusehen sind. Derjenige links bestärkt durch seinen Redegestus noch den



Abb. 2
Elfenbeinrelief im Louvre

Auftrag. Hieronymus dagegen ist nur von einem Geistlichen gefolgt. Daß der eine der Begleiter des Bonifazius gleich einer Hauptperson in die Mitte rückt, darf uns nicht irreleiten. Die Absicht des Künstlers, die handelnde Figur des Bonifazius zwischen

zwei andere zu stellen, führte zu einem gleichen Resultat wie auf dem ersten Relief, wo die Mittelstellung des einen Trabanten aus derselben Absicht hervorging.

Die Folge der päpstlichen Bitte sehen wir auf dem vierten Relief. Hieronymus, eine Psalterhandschrift in der Hand, diktiert den verbesserten Text einem Geistlichen, der eifrig in das Buch vor sich auf dem Pulte schreibt. Hieronymns begleitet seine Worte durch den Gestus der erhobenen Hand, vier Geistliche umstehen seinen Stuhl; hinter dem Schreiber, der im Gegensatz zu den übrigen einen Vollbart trägt, ist ein fünfter sichtbar.

Daß die Auswahl der Darstellungen auf den Vorreden beruht, bestätigt uns auch der Ausdruck »nach Entfernung der Dornen« in den erklärenden Versen, der offenbar zurückgeht auf die eigenen Worte des Hieronymus, der in der Vorrede zum Psalter über seine Textverbesserung sagt »ut obliquis sulcis renascentes spinas eradicem«.

Die Umrahmung der Bildfelder enthält in ihren Eckpunkten noch kleine figürliche Einschiebsel, die äußersten Ecken der ersten Platte schmücken medaillonartige Felder mit den Symbolen der vier Evangelisten, ihnen entsprechen auf der zweiten Platte vier Brustbilder von Männern, die wir den Evangelisten gegenüber wohl als Epistelschreiber zu erklären haben, links oben ist deutlich Petrus mit den Schlüsseln zu erkennen, ihm gegenüber Paulus in dem üblichen kahlköpfigen, langbärtigen Typus. Er hält ein Buch, ebenso die beiden Männer in den unteren Ecken, von denen der eine bärtig, der andere unbärtig zu sein scheint, vermutlich sind es Jakobus und Johannes. Der mittlere Ornamentstreifen zeigt bei der ersten Platte in einem quadratischen Mittelfeld das Lamm, das sich nach einem Kreuz umwendet, vielleicht als Träger desselben in der üblichen Weise gedacht, und an den Seiten zwei Medaillons mit Halbfiguren von Engeln, die seltsamerweise bärtig sind und ihre Hand anbetend zum Lamm erheben. Die zweite Platte enthält an entsprechender Stelle die aufgerichtete Hand Gottes zwischen zwei Seraphim.

Der Zusammenhang der Elfenbeindeckel mit der Wiener Handschrift sichert also auch ihnen die Entstehung vor 795, und wir haben somit in ihnen, abgesehen von Siegeln, die einzigen plastischen Figurendarstellungen, die aus äußeren Gründen auf die Zeit Karls des Großen, und zwar noch in das VIII. Jahrhundert, zurückgeführt werden können. So ist ihre Ausbeutung nach allen Seiten wünschenswert, vor allem die Untersuchung, ob sich rückwärts und vorwärts keine Verbindung zu anderen Reliefs herstellen läßt.

Charakteristisch im Stil sind die weichlichen, dickbackigen runden Köpfe, die vollen Körperformen, die sich in glatten Flächen aus den Gewandmassen hervorheben, die kurzen Figuren, die stark gefältelte Gewandung mit schematischer Wiederholung der Saumfalten, deren Ränder in kleinen Wellenlinien verlaufen und als wirksamstes Belebungsmittel dienen. Eigentümlich ist ferner die Architektur des Hintergrundes. Sie besteht in Säulenstellungen, auf denen nicht bogenförmig, sondern viereckig ausgeschnittene Mauerflächen ruhen, die aus Quadern aufgebaut und zuweilen von kleinen Fenstern durchbrochen sind. Daneben taucht auf dem Relief der Briefübergabe ein dreieckiger Giebel auf mit bogenförmiger Öffnung der darunterliegenden Mauer, auf dem vierten Relief auch ein perspektivisch gesehenes Giebeldach. Die Ornamentik ist ziemlich roh. Der Rahmen, sehr verschieden von den reichen Akanthusrändern anderer Elfenbeinplatten des IX. und X. Jahrhunderts, besteht nur aus einer sehr verkümmerten Palmettenform, die ähnlich als Schmuck der Sessel und der Pultfüße auftritt. Daneben finden nur ein Zickzackstreifen und ein Mäander an verschwindender Stelle auf den Reliefs selbst Verwendung.

Mit diesen Reliefs offenbar sehr nahe verwandt ist eine Elfenbeinplatte in der Bodleiana in Oxford.[1]) Sie besteht aus einem Mittelbild des jugendlichen Christus, der auf Löwe und Drachen, Aspis und Basilisk tritt, und aus einem Kranz von zwölf kleinen Feldern mit Darstellungen aus der Jugend und den Wundertaten Christi. Zunächst bemerken wir auf dieser Platte die gleichen Hintergrundarchitekturen, die sonst nicht nachzuweisen sind; schon das Mittelbild wird von einem solchen eckigen Mauerausschnitt auf Säulen eingerahmt, auch hier sind die einzelnen Quadern angegeben und kleine Fenster hineingesetzt. Das kleine Seitenfeld rechts mit der Anbetung der Magier zeigt die Übereinstimmung noch schlagender, da hier auch wie auf dem Relief der Briefübergabe der Pariser Platte ein gleiches kleines Giebelchen eingefügt ist. Auch die Profilierung von Gegenständen wie dem Sessel bestehen auf beiden Reliefs nur in parallel eingravierten Linien.

Man vergleiche dann die große Mittelfigur. Sie zeigt dasselbe kleine Gefältel mit gleichgebildeten Saumlinien. Wie dort, lassen die vollen Körperformen durch die Gewandung ihre Gestalt in glatten Flächen durchscheinen. Der weiche jugendliche Kopftypus Christi ist verwandt, besonders in der Bildung des Mundes, mit den Davidbildern. Bei den kleinen Szenen tritt die Ähnlichkeit nicht so hervor, dagegen liegt auch in der Ärmlichkeit der ornamentalen Umrahmungen — es ist ein Eierstab und eine Art Rautenkette[2]) — eine Analogie zu den Pariser Reliefs.

Der Zusammenhang der Oxforder Tafel mit den Pariser Platten ist uns darum sehr wertvoll, weil erstere uns die Quellen angibt, aus denen der Schnitzer zur Zeit Karls des Großen geschöpft hat. Stuhlfauth hat darauf hingewiesen[3]), daß die drei unteren Darstellungen der rechten Seite des Oxforder Elfenbeins, der Bethlehemitische Kindermord, die Taufe Christi und das Wunder zu Kana nach einer kleinen Platte kopiert sind, die sich früher in der Sammlung Mallet in Amiens befand, jetzt im Berliner Museum bewahrt wird und in Bd. XXIV S. 47 dieser Zeitschrift von Haseloff ausführlich behandelt und als römische Arbeit vom Ende des IV. Jahrhunderts bestimmt ist. Es handelt sich dabei um eine durch Ungeschick und abweichendes Stilgefühl stark modifizierte Kopie. Das kleine Täfelchen ist nun offenbar, wie das schon Stuhlfauth behauptet, ein Bruchteil einer großen, aus fünf Stücken zusammengesetzten Diptychonplatte, wie uns solche in den zwei großen Tafeln im Domschatz zu Mailand aus dem Ende des V. Jahrhunderts erhalten sind, und zwar das rechte Seitenstück.[4])

So werden wir also bei der Suche nach Vorlagen für die künstlerische Tätigkeit unter Karl dem Großen auf diese Gruppe großer altchristlicher Diptychen geführt. Nehmen wir die Mailänder Tafeln vor[5]), so entdecken wir auf ihnen auch einen Faktor, der

---

[1]) Westwood, Fictile Ivories Nr. 126 mit Abbildung, desgleichen Abbildung im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1903 Bd. XXIV S. 59, vgl. unten S. 64 Nr. 22.

[2]) Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik, S. 191, sucht die Tafel als eine moderne Fälschung hinzustellen; das ist aber ganz ausgeschlossen. Seine Gründe, daß viele Szenen nicht in dieser Gestalt in der altchristlichen Kunst nachzuweisen sind, werden schon dadurch hinfällig, daß wir es eben gar nicht mit einem altchristlichen, sondern mit einem karolingischen Werk zu tun haben. Die Arbeit als solche verrät nirgends eine moderne Hand, weder in den Formen noch in der Ausgestaltung der Szenen.

[3]) Vgl. a. a. O. S. 192.

[4]) Vgl. Haseloff a. a. O. S. 49.

[5]) Abbildungen bei Venturi, Storia dell' Arte Italiana Bd. I, Fig. 388 und 389: Garrucci, Arte Cristiana Bd. VI Taf. 454 und 455, eine Platte auch im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1903 S. 50.

bei der Entstehung der merkwürdigen Architektur der karolingischen Reliefs mitgewirkt hat. Auf beiden oberen Streifen sind als Hintergrund viereckig ausgeschnittene, mit sorgfältiger Quaderangabe versehene Mauerstücke angebracht, und als vollständige Umrahmung finden wir dasselbe auf der mittleren Szene rechts der Platte mit dem Kreuz. Denken wir uns eine solche Umrahmung auf das große Mittelfeld übertragen und mit den Säulen verbunden, die dort mit einem geraden Gebälk bedeckt sind, so erhalten wir die Form, wie sie auf dem Mittelbild der Oxforder Platte auftritt und wie sie sich auf anderen Feldern der Oxforder und Pariser Tafeln wiederholt. Auch der Umstand, daß sich in den Ecken der Reliefs des Louvre die Medaillons der Evangelistensymbole und der Epistelschreiber befinden, ist wohl auf Rundbilder zurückzuführen, wie sie in Umrahmung eines Kranzes die Ecken der Mailänder Tafeln schmücken. Auch ist die ganze Anordnung der Oxforder Platte ja einer solchen Umrahmung von kleinen Szenen, wie sie das Mailänder Diptychon zeigt, nachgeahmt. Die Blüten, die zur Eckverzierung des Mittelfeldes gewählt sind, finden ihr genaues Vorbild auf Konsulardiptychen.



Abb. 3.
Elfenbeinpyxis im Brit. Museum
(nach Archaeologia Vol. LVIII)

Das Bild der Arbeitsweise in dieser karolingischen Werkstatt läßt sich aber durch andere Stücke noch erweitern. Es gehört hierher eine zylindrische Pyxis, die vor kurzem aus der Sammlung Sneyd in das Britische Museum gelangt ist und von Dalton 1903 in Archæologia Bd. LVIII, S. 429, publiziert worden ist (Abb. 3). An der Zusammengehörigkeit mit den Reliefs Karls des Großen kann man nicht zweifeln, wenn man die genau übereinstimmende Behandlung des Faltenwurfs beobachtet, die Gleichheit der Kapitelle an dem auf der Pyxis dargestellten Gebäude und des Ornaments an der Bank des Hieronymus und seines Schreibers auf dem Buchdeckel. Auch bei der Pyxis hat man, wie Dalton dies klar ausspricht, eine frühchristliche Pyxis imitiert; er erkennt den nordalpinen Charakter an der Verwandtschaft mit der Oxforder Platte und setzt die Entstehung in das IX. oder X. Jahrhundert. Die Bestimmungen der Louvre-Tafeln, die Dalton nicht zur Vergleichung herangezogen hat, schieben die Zeitangabe in das Ende des VIII. Jahrhunderts zurück.

Mit den Psaltertafeln hat die Pyxis auch die Imitation der antiken Clavi auf dem Rock an der Stelle der Schenkel gemeinsam, doch sind sie auf der Pyxis mißverstanden und statt an der Tunika auf dem Mantel an entsprechender Stelle angebracht. Dies wie auch die an manchen Stellen unverstandene Gewanddrapierung beweisen, daß es sich um eine Kopie handelt. Es ist vermutlich die Heilung des Besessenen dargestellt. Da diese Szene sich fast nur auf Denkmälern befindet, die zum Stil der ravennatischen Kathedra gehören, so denkt Dalton an ein syrisches Vorbild.

Denselben Stil wie die Louvre-Platten und die Pyxis zeigt auch eine Elfenbeinplatte, die in den modernen Einband eines Manuskriptes eingelassen ist, das aus der Ashburnham-Sammlung in den Besitz des Herrn Frank Mc Clean in London übergegangen ist (Abb. 4). Handschrift und Elfenbein haben nichts miteinander zu tun. Das Relief stellt den thronenden Christus dar mit segnender Rechten und einem Buch in der Linken innerhalb eines Lorbeerkranzes als Glorie. In den Zwickeln, die dieser mit dem viereckigen Akanthusrahmen bildet, sind sehr klein die Evangelistensymbole angebracht. Auch hier spukt überall die Antike. Vor allem ist der Lorbeerkranz ein antikes Requisit, dann aber ist beim jugendlichen Christuskopf die große Verwandtschaft mit der Antike auffallend. Auf die Antike weist auch die Bohrtechnik hin, mit der das lockige Haar behandelt ist und die in dieser Verwendung in der Elfenbeinkunst ganz einzig dasteht, während sie für die spätrömische Steinskulptur charakteristisch ist.



Abb. 4.
Elfenbeinrelief bei Herrn Frank Mc Clean in London

Dabei tritt in der reichen, aber sichtbar unbeholfenen und unselbständigen Drapierung die gleiche starkbewegte Saumfältelung als Hauptmotiv auf wie bei den anderen Stücken. Die ganz kleinen skizzenhaft behandelten Symbole erinnern an die entsprechenden der Louvre-Platten, das etwas dürftige Ornament innerhalb des Lorbeerkranzes, das auf der Grenze zwischen Eierstab und Palmette steht, an die innere Umrahmung des Oxforder Christus.

Endlich gewinnt durch diese Gruppe auch eine Platte des Berliner Museums ihren richtigen Platz in der frühkarolingischen Kunst (Abb. 5). Es ist die im Katalog der Elfenbeinskulpturen als Nr. 39 aufgeführte Kreuzigung. Besonders eng ist die Berührung mit der Oxforder Platte, die Gewandbehandlung ist genau dieselbe. Christus zeigt auffallend volle weiche Körperformen und den bartlosen jugendlichen Kopftypus. Auf die stilistische Übereinstimmung dieser Platte mit einer anderen der Sammlung Carrand, im Bargello in Florenz, welche die Frauen am Grabe darstellt[1]), habe ich schon früher hingewiesen; beide Stücke sind nicht nur von derselben Hand, sie haben eine zusammenhängende Platte gebildet und sind auseinandergesägt. Das Florentiner Relief, dem ein oberer Abschlußrand fehlt, paßt

[1]) Graeven, Elfenbeinwerke, Ser. II Nr. 25.



Abb. 5
Diptychonplatte aus Elfenbein
Obere Hälfte im Kaiser Friedr.-Mus. in Berlin
Untere Hälfte im Mus. Nazionale in Florenz

der Größe nach genau unter das Berliner Stück, und der untere Rahmen des letzteren, der einst den Trennungsstreifen zwischen beiden gebildet hat, zeigt noch die Reste einer Inschrift, aus deren Anfang noch zu entziffern ist: »Ubi angelus Domini dixit mulieribus . . . . .« (Ev. Matt. Kap. 28), die sich also nicht auf den Kruzifixus bezieht, sondern die Darstellung der Frauen am Grabe darunter voraussetzt. Auch die Vertiefung der Rückseite beider Platten, welche das Wachs als Schreibgrund enthielt, paßt zusammen. Es handelt sich also um die eine Hälfte eines Diptychons, welches die Gesamthöhe von 32,5 cm und die Breite von 10,8 cm besaß (Abb. 5 fügt beide Stücke wieder zusammen).

Als Gegenstand der zweiten Hälfte läßt sich nach der häufigen Zusammenstellung mit der Kreuzigung und den Frauen am Grabe die Himmelfahrt Christi vermuten; dies führt dazu, ein Fragment ins Auge zu fassen, das sich im Darmstädter Museum befindet. Es ist die Gruppe der Apostel mit der Maria, die dem gen Himmel fahrenden Christus nachblicken (Abb. 6). Die Gruppe verlangt notwendig noch ein oberes Stück mit Christus selbst zur Ergänzung und würde dann ebenfalls die langgestreckte Form der alten Diptychen erhalten. Diese ursprüngliche Bestimmung zum Diptychon zeigt auch die Wachsvertiefung auf der Rückseite, welche genau dieselbe Breite besitzt wie diejenige auf der Berlin-Florentiner Hälfte. Die richtige äußere Breite läßt sich nicht scharf feststellen, da die Ränder des Fragments abgebrochen sind, doch spricht nichts dagegen, daß sie ebenfalls derjenigen der andern Stücke entsprach. Alles dies findet seine Bekräftigung durch den Stil der Platte; es ist derselbe wie auf den anderen Teilen, aber nur soweit, daß behauptet werden kann, die Hand, welche das Himmelfahrtsrelief schnitzte, gehörte derselben Schule oder Werkstatt an, nicht aber derselben Persönlichkeit. Die Drapierung der Gewänder und die Zeichnung der Falten mit ihren zackigen Säumen, das Herausdrücken einzelner Körperformen durch die Kleidung, die Bildung der Beine, die Kopftypen (besonders der Frau) sind auffallend ähnlich, nur ist das Relief flacher gehalten, und die Formen sind dementsprechend schärfer und bestimmter eingeschnitten und weniger gerundet. Es wäre nicht das einzige Beispiel unter mittelalterlichen Diptychen und Buchdeckeln, von denen die beiden Hälften von verschiedenen Händen innerhalb der gleichen Werkstatt entstanden sind; ich erinnere nur an die der gleichen Kunstrichtung angehörigen großen Lorscher Platten im Vatikan und im Kensington-Museum.

Das Zusammenfassende dieser ganzen Gruppe, die man nach der Datierung der Louvre-Platten wohl durchweg noch in das Ende des VIII. und das erste Drittel des XI. Jahrhunderts zu setzen hat, ist zunächst der Stil, ein zweiter gemeinsamer Zug das starke Zurückgreifen auf ältere Vorbilder; es ist aber damit nicht gesagt, daß Stil und Vorbild immer Hand in Hand gehen.

Vergleicht man z. B. die kleinen Seitenszenen der Oxforder Platte mit den vorbildlichen altchristlichen des Berliner Museums, so bleibt bei ihnen Ikonographie und Komposition ganz übereinstimmend, aber sie sind umstilisiert, wie man dies z. B. klar an dem Mantel des Herodes beim Kindermord sieht (Abb. 7 und 8). Der Saum des über die Knie nach rechts geworfenen Mantelendes fällt auf dem älteren Relief in glatten Linien mit einer einmaligen Umlage herab, auf dem karolingischen Werk krümmt er sich in stärkerer Schwingung und dreht sich mehrmals in krausen Konturen. Die Abschlußlinien an der Hüftengürtung und am Rock bei dem zunächststehenden Schergen zeigen ebenfalls die größere Unruhe, noch mehr dieselben Konturen beim taufenden Johannes in der Szene darunter oder die Gestalten der Hochzeit zu Kana. Die einfachen Linien der Vorlage wurden also trotz der Verkleinerung des Ganzen in die unruhige Zickzackschwingung versetzt, die auch die Mittelfigur Christi zeigt.



Abb. 6
Elfenbeinrelief im Museum
zu Darmstadt

Zur Erläuterung, wie verschieden dasselbe Vorbild stilistisch umgeformt werden konnte, dient es, gerade diesen auf Löwe und Aspis tretenden Christus und die Szene der Verkündigung darüber mit den gleichen Darstellungen auf einer irisch-kontinentalen Elfenbeinplatte in Genoels-Elderen aus ungefähr gleicher Zeit zusammenzuhalten (Abb. 9). So verschieden ihr künstlerischer Eindruck auch ist, sie gehen doch offenbar auf eine gemeinsame Quelle zurück.

Auch für die Londoner Pyxis suchen wir vergebens nach einer vorbildlichen Gruppe oder auch nur nach einem einzigen Stück unter den altchristlichen Pyxiden, das eine Vorlage des krausen Stils geboten haben könnte.

Für eine selbständige Stilbildung und gegen eine zufällige sporadische Nachahmung spricht auch die große Verbreitung von Werken desselben Charakters in der karolingischen Zeit und die Zähigkeit, mit der dieser Stil bestehen bleibt.

Dennoch ist er keineswegs unabhängig entstanden, vielmehr bildet die Antike seine Grundlage. Wie im Mittelalter im XIII. Jahrhundert und wieder in der italienischen Renaissance war es auch zur Zeit Karls des Großen die lebendige Bewegung in Pose und Gewandung, die man bewunderte und nachzuahmen trachtete. Und wie in jenen Zeiten übertrieb man auch jetzt in mechanischer Wiederholung derselben Motive die äußerliche Unruhe.

Die Wendefalten flatternder Gewandteile an antiken Figuren, das Zusammenschieben von Gefältel gegenüber glatten Flächen, die unregelmäßigen Säume wurden nachgeahmt. Noch Werke des IV. bis V. Jahrhunderts wie das Hochzeitsdiptychon der

Nicomachi und Symmachi oder das Diptychon mit der Muse in Monza oder der große St. Michael im Britischen Museum konnten dazu das Vorbild geben. Es wurde vom karolingischen Künstler aber die plastische Modellierung abgeschwächt, Höhen und Tiefen schroffer nebeneinander gestellt und die Bewegung aus der Wellung der Fläche mehr und mehr in den linearen Verlauf der Säume und der Faltenrichtung verlegt. Nach dem Grad dieser Umsetzung in das Lineare und nach der Sicherheit und Geschicklichkeit in der Technik bilden sich eine Reihe von Unterschieden in den Arbeiten, bei denen es oft sehr schwer zu konstatieren ist, ob sie eine zeitliche oder nur individuelle Differenz bedeuten.

An die Pariser Reliefs und die damit in Verbindung gebrachten andern Elfenbeinschnitzereien schließen sich noch eine ganze Menge verwandter Platten an. Eine eingehende Behandlung jedes einzelnen Stückes würde hier zu weit führen und würde

Abb. 7



Berlin
Kaiser Friedr.-Museum

Herodes Detail der Elfenbeinplatte in

Abb. 8



Oxford
Bibl. Bodleiana

auch keine viel bestimmteren Resultate zeitigen als die Gesamtüberschau. Die Beziehungen der einzelnen Reliefs zueinander kreuzen sich vielfach, zuweilen ist es das Ornament, welches zwei Stücke enger verbindet, zuweilen der flachere oder höhere Reliefstil, zuweilen das Ikonographische, allen gemeinsam aber ist der Gewandstil, die runde Weichheit der Typen, die Betonung des Anatomischen mittels Herausdrücken glatter Körperpartien durch die Gewandung.

Hat man aus der großen Menge frühmittelalterlicher Elfenbeine die hierher gehörigen Stücke ausgesondert und zusammengestellt, so offenbart sich noch eine sehr wesentliche Eigentümlichkeit. Mit wenigen Ausnahmen haben sie die Form antiker Diptychen, das heißt also die hohe, schmale Gestalt, die sonst im Mittelalter ganz der niedrigeren und breiteren weicht, wie sie der Buchform angemessener war. Insofern ist also in der ganzen Gruppe ein engerer Anschluß an die Antike vorhanden, und die einzelnen Werke haben, wie das bei manchen Stücken an der Wachsvertiefung auf der Rückseite noch nachzuweisen ist, auch wirklich als Schreibtafeln gedient, andere sind als Deckel für Handschriften in schmalem überhöhtem Format benutzt, wie sie vereinzelt noch erhalten sind.

Einzelne breitere Stücke sind aber nicht weniger retrospektiv, indem sie sich nur statt an die einfachen an die größeren und reicheren, aus fünf Teilen zusammengesetzten Diptychen anschließen, so die Lorscher Tafeln im Vatikan und im Kensington-Museum, so auch das Oxforder Relief, nur daß hier die das Mittelbild umrahmenden Szenen aus derselben Platte gearbeitet sind, so endlich auch noch die Schnitzerei in der Kathedrale von Narbonne (Abb. 10), bei der die Seitendarstellungen allerdings ganz auf die Bildfläche der Hauptszene hinübergezogen sind.

Nur einige Stücke haben das allgemeinere breitere Buchdeckelformat, es sind der in der Glorie thronende Christus der Sammlung Mc Clean, der schon unter den anfangs besprochenen Stücken sich findet, ein anderes Relief derselben Darstellung im Berliner Museum (Abb. 11), eine thronende Maria, eine Platte im Vatikan mit der Geburt Christi und den Frauen am Grabe und endlich die Pariser Reliefs, die als Ausgang dienten, doch diese letzteren haben ein ungewöhnlich hohes und schmales Format, das wohl nicht unbeeinflußt ist von der Gewohnheit der Schule.

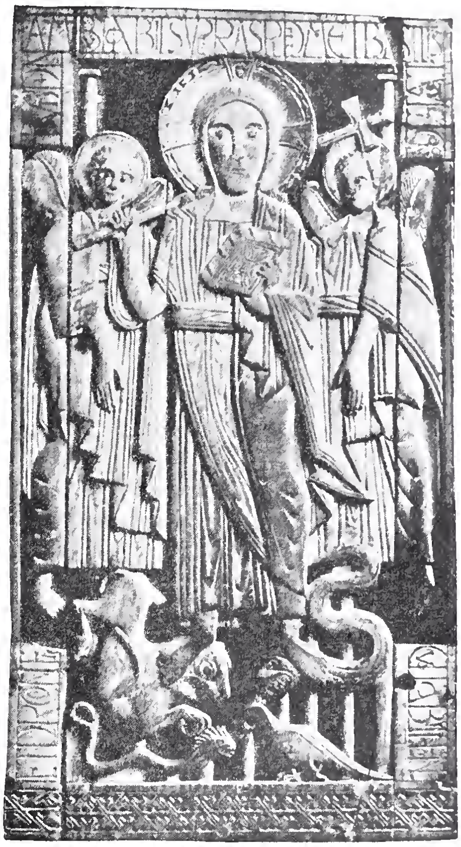


Abb. 9
Elfenbeinrelief in der Kirche
von Genoels-Elderen

In andern karolingischen und ottonischen Klosterwerkstätten ist die Diptychonform verhältnismäßig selten, sie wird hauptsächlich nur noch gepflegt in der Schule von St. Gallen im X. Jahrhundert und in einer verwandten Gruppe von belgischen Arbeiten.

Sehr schwierig ist eine genauere Datierung der einzelnen Stücke, man hat sie über das IX. und X. Jahrhundert verteilt, der Schwerpunkt ist jedenfalls in den Anfang des IX. zu legen. Wie stark dieselbe Richtung auch noch im X. Jahrhundert sich äußert, läßt sich noch nicht mit Bestimmtheit sagen. So könnten die Lorscher Platten, die Graeven nach einer alten Angabe in das Ende des X. Jahrhunderts setzen zu müssen glaubt[1]), noch ebensowohl, ja wahrscheinlicher, in das IX. gehören, denn sie stehen in ihrem Stil den Leistungen des X. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Buchmalerei ganz fern.

Eine Gruppe, die sicher dem Ende des X. Jahrhunderts angehört und deren ursprüngliche Quelle ebenfalls die besprochene Schule ist, zeigt bereits bedeutend abgeschliffenere Formen; die Beweglichkeit der Linien ist schon erstarrt, die Modellierung flach, die Köpfe sind ganz empfindungslos. Noch am lebhaftesten sind die drei

[1]) Graeven, Byzantinische Zeitschrift Bd. X.

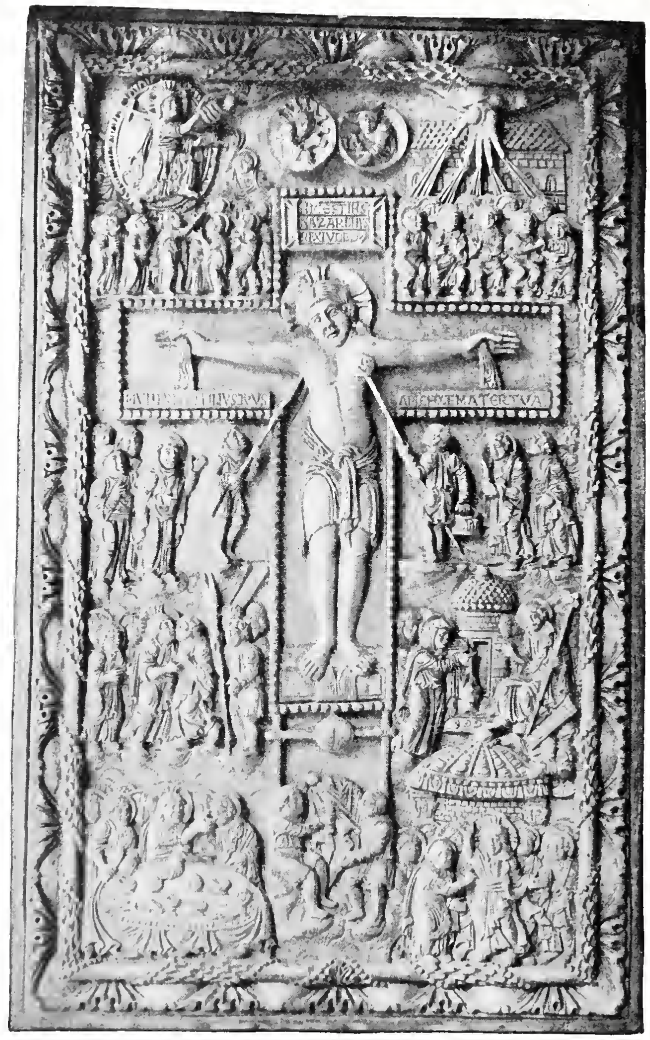


Abb. 10
Elfenbeinrelief in der Cathedrale von Narbonne

fast quadratischen Platten mit der Halbfigur Christi, dem Matthäussymbol und dem Johannessymbol in runder Umrahmung, die ersten beiden im Museum in Ravenna, die dritte im Kensington-Museum [1]. Ob diese Stücke zusammen mit den zwei verlorenen anderen Evangelistensymbolen einen Kasten oder den Schmuck eines Kreuzes gebildet haben, ist nicht festzustellen. In engster Verwandtschaft damit, aber stärker schematisiert sind ein etwa 30 cm hohes Diptychon im Museum zu Darmstadt Nr. 9, Christus und Petrus unter Arkaden und eine ähnliche Christusfigur unter einer Arkade, ebenfalls eine ziemlich lange, schmale Platte, die als Schmuck des gotischen Einbandes des

[1] Phot. 3782 des Kensington-Museums.

Codex lat. 9387 in der Pariser Nationalbibliothek dient und samt dem eingeschlossenen Evangeliar aus der Kirche von St-Denis stammt.[1]) Noch einen Grad roher sind eine einzelne Diptychonplatte (die Wachsvertiefung auf der Rückseite ist noch vorhanden) mit den Szenen der Fußwaschung und der Kreuzigung im Provinzialmuseum in Bonn und der Deckel des Cod. lat. 9454 in der Nationalbibliothek in Paris, eines Epistolars, das wahrscheinlich zum Gebrauch in der Diözese Köln geschrieben ist.[2]) Die durchbrochene Arbeit, die aus einem ornamentalen Mittelstück und einem Rahmen von Medaillons mit den Brustbildern von Aposteln und Heiligen besteht, geht in seiner Anordnung in letzter Linie auch noch auf die fünfteiligen Diptychen zurück. Endlich ist wohl auch die Platte mit der Himmelfahrt Christi im Hofbesitz in Karlsruhe[3]), ebenfalls schmalen, hohen Formats, hierherzurechnen.

Alle diese Stücke lassen den Zusammenhang mit der älteren Gruppe noch spüren in den vollwangigen, großäugigen, meist bartlosen Kopftypen, auch in dem ziemlich dichten Gefältel, dessen Säume allerdings nicht mehr so beweglich verlaufen. Auch bei ihnen herrscht die Diptychonform. Untereinander stehen sie sich sehr nahe. Die Stücke in Ravenna und London, in Darmstadt und Bonn und die größere Pariser Platte haben genau übereinstimmende Ornamentik.



Abb. 11
Elfenbeinrelief im Kaiser Friedr.-Museum zu Berlin

Es läßt sich auch bei diesen Skulpturen eine Beziehung zur Buchmalerei finden, und zwar ist es der Egbertpsalter in Trier mit den ihm verwandten Handschriften, denen sie sich am nächsten an die Seite stellen. Vor allem ist es die Ornamentik, die sich in dieser Handschriftengruppe genau wiederfindet. Analysiert man z. B. die Motive auf dem Deckel des Pariser Codex lat. 9454, so wiederholen sich die Palmetten, die Verbindungsglieder, die großen Sternblüten, die flache Girlande ganz genau auf den Zierblättern des Egbertpsalters und des Poussay-Evangeliars. Auch die Ranken unten auf dem Darmstädter Diptychon entsprechen denen der Handschriften, und wie bei den gemalten Figuren ist bei dem Petrus der Schnitzerei ganz ungewöhnlicherweise ein gemusterter Hintergrund versucht.

Haseloff, der diese Handschriften eingehend behandelt hat, verlegt ihre Entstehung nach der Reichenau; es käme das Kloster der Insel also auch für die Herkunft der Elfenbeine in Frage, und da ist wenigstens darauf hinzuweisen, daß das schmale

[1]) Phot. Giraudon B. 655.
[2]) Phot. Giraudon B 672.
[3]) Nr. 2489.

Mittelstück der angeführten Pariser Platte in ihrer rein ornamentalen Füllung aus Kreisen und Blattpalmetten der Gewohnheit in dem nahen St. Gallen entspricht. Auch in jenen Handschriften weist Haseloff das Auslaufen der Richtung der Adahandschrift nach.

Es ist nun zwar keineswegs ausgeschlossen, daß in der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts neben dieser verkümmerten Stilform auch noch eine Schule existierte, welche den bewegten Stil der karolingischen Reliefs in seiner reichsten und elegantesten Ausbildung zeigte wie bei den Lorscher Platten, aber es muß hierfür erst ein fester Beweis erbracht werden, denn es ist an sich nicht wahrscheinlich.

Eine genauere Chronologie aller einzelnen Reliefs sind wir also noch nicht imstande zu geben und können einstweilen nur die im allgemeinen zusammengehörigen Stücke aufzählen. Es sind dies:

1 und 2. Aachen, Domschatz, Diptychon, in je drei Felder geteilt.
1. Zu unterst Christus auf dem Wege nach Emmaus, darüber Mahl zu Emmaus, zu oberst Erzählung der Jünger.
2. Christus erscheint den Aposteln, Christus segnet die Apostel, der ungläubige Thomas.

Höhe 31,7 cm, Breite 10,8 cm. Jetzt als Einband eines Antiphonars des XIV. Jahrhunderts. Abbildung bei Beißel, Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes 1904 Taf. IV.

3. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum Nr. 39, Kruzifix mit Maria und Johannes. Höhe 17,1 cm, Breite 10,8 cm. Bildete mit Nr. 9 zusammen ursprünglich eine Diptychonhälfte (Abb. 5).
4. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum Nr. 39A, Christus in der Glorie thronend zwischen zwei Cherubim, Sonne und Mond und den vier Evangelistensymbolen. Höhe 19 cm, Breite 13 cm (Abb. 11).
5. Braunschweig, Museum, Deckel des Evangeliars aus Kloster Riddagshausen, nach dem Schema der fünfteiligen Diptychen zusammengesetzt. Thronender Christus zwischen Petrus und Paulus, oben die Frauen am Grabe, unten die Anbetung der Könige. Etwa 1200 entstanden ohne direkten Zusammenhang mit der Schule der übrigen Werke, aber auf den gleichen Stil und die gleichen Vorbilder zurückgreifend.
6. Darmstadt, Museum Nr. 7, Erzengel, Höhe 23,5 cm, Breite 8,6 cm. Schwächere Kopie des Engels rechts auf der Platte Nr. 31.
7. Darmstadt, Museum Nr. 886, Himmelfahrtsgruppe, Höhe 14 cm, äußerste Breite 9,3 cm, Rand abgebrochen (Abb. 6).
8. Dôle, Museum, zwei Fragmente eines Buchdeckels nach dem Schema der fünfteiligen Diptychen: unteres Stück mit den Frauen am Grabe, linkes Seitenstück mit Maria und dem einen Schächer am Kreuze; die Mitte wurde also sicher durch den Kruzifixus, das rechte Seitenstück durch Johannes und den zweiten Schächer gebildet. Die Gesamthöhe muß etwa 29 cm, die Breite 13 cm gewesen sein. Paris, Exposition rétrospective 1900 (ohne Nummer). Frühestens Ende des X. Jahrhunderts und schon ziemlich weit vom Stil der übrigen Stücke entfernt.
9. Florenz, Museo Nazionale (Sammlung Carrand), Die Frauen am Grabe, Höhe 16,3 cm, einschließlich eines modern angesetzten Randes, Breite 10,8 cm, gehört zu 3 (Abb. 5). Vgl. auch Graeven, Elfenbeinwerke Ser. II Nr. 25.
10. Florenz, Museo Nazionale, Diptychonhälfte aus der Abtei Ambronay bei Genf; übereinander unter Arkaden zwei Kardinaltugenden als gewappnete

Jünglinge die Laster besiegend. In den Ecken kleine viereckige Felder mit den Köpfen von Nebentugenden. Höhe 32,8 cm, Breite 10,5 cm. Abbildung bei Graeven, Elfenbeinwerke Ser. II Nr. 36 und bei Sangiorgi, Kollektion Carrand 1895 Taf. 8.

11. Köln, Sammlung des Barons Oppenheim (früher Sammlung Spitzer), thronende Maria mit Spindeln und Kreuz unter einer Arkade, Höhe 22,5 cm, Breite 14,8 cm.

12. Leipzig, Universitätsbibliothek, St. Michael den Drachen besiegend, auf die Rückseite eines römischen Diptychons geschnitzt, Höhe 33,5 cm, Breite 10,2 cm (Abb. 12). Die andere dazugehörige Diptychonhälfte zeigte vielleicht Christus mit Kreuz und Buch auf Löwe und Drachen tretend, so wie ihn die Oxforder Tafel im Mittelfeld bringt, denn entsprechende Pendants, allerdings etwa 200 Jahre jünger und demgemäß anders stilisiert, sind in zwei Platten im Bargello in Florenz erhalten (Abbildung bei Graeven, Elfenbeinwerke Ser. II Nr. 30). Dem Stil nach gehört der Michael mit Nr. 11 besonders eng zusammen, die Bewegung des Faltenwurfs ist bei beiden Stücken wilder als bei den übrigen Reliefs. Die Ähnlichkeit mit den Zeichnungen der Adagruppe ist sehr groß, vor allem denen des Soissons-Evangeliars, sie gehören daher wohl noch in die erste Hälfte des IX. Jahrhunderts.

13. London, Brit. Museum, Pyxis, Heilung des Besessenen (?), früher Sammlung Sneyd (Westwood, Fictile Ivories Nr. 771 S. 274), Höhe 8,5 cm, Durchmesser 10 × 11 cm (Abb. 3), vgl. Archaeologie Bd. LVIII 1903 S. 429 und Garrucci, Storia dell' Arte Cristiana Bd. VI Taf. 439 Fig. 4.

14. London, Brit. Museum, Diptychonhälfte, in drei Felder geteilt: Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der drei Könige, Höhe 16,2 cm, Breite 6,3 cm. Abbildung Graeven, Elfenbeinwerke Ser. I Nr. 31. Westwood, Fictile Ivories Nr. 305 S. 139.

15. London, South Kensington Museum, fünfteilige Diptychonhälfte, thronende Maria zwischen Zacharias und Johannes dem Täufer. Unten Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten. Höhe 38 cm, Breite 26,5 cm ohne Rahmen. Abbildung bei Maskell, Ancient and Mediaeval Ivories in the South Kensington Museum S. 53. Gehört zusammen mit Nr. 31 und stammt aus Lorsch. Vgl. Graeven, Byzantinische Zeitschrift Bd. X.

16. London, bei Herrn Frank McClean, thronender Christus mit den Evangelistensymbolen, Höhe 15,4 cm, Breite 13,3 cm, Reliefgrund, Nimbus und Buch sind modern vergoldet, in dem modernen Einband eines nicht dazugehörigen Manuskriptes, stammt aus der Sammlung Ashburnham (Abb. 4).

17 und 18. Mailand, Domschatz, Diptychon, auf der ersten Platte untereinander: Fußwaschung, Christus vor Pilatus, Judas' Tod, die Wächter am Grabe, auf der zweiten: Frauen am Grabe, Christus erscheint den Frauen, Christus erscheint den Jüngern, Der ungläubige Thomas, Höhe 23,9 cm, Breite 14 cm, Abbildung bei Garrucci, a. a. O. Bd. VI S. 450; Labarte, Histoire des Arts Industriels Album Taf. 13; Venturi, a. a. O. Bd. I S. 426. Diese Tafeln stehen in ihrer Stilisierung etwas gesondert von den übrigen.

19 und 20. Manchester, Bibliothek, Diptychon, auf der ersten Hälfte die Verkündigung, Geburt Christi, Taufe Christi, auf der zweiten Christus erscheint den Frauen, Himmelfahrt, Pfingsten. Höhe 30,10 cm, Breite 12,45 cm.

Früher Sammlung des Earl of Crawford in Haigh Hall, davor Sammlung Bateman. Die Platten befinden sich an einem Trierer Einband des XIII. Jahrhunderts. Abbildung The Bateman Heirlooms, Auktionskatalog Sotheby, London 1893 Taf. IV und V, Photographie des Kensington-Museums Nr. 14220.

21. Narbonne, Kathedrale, Kreuzigung, umgeben von acht kleinen Szenen: Gefangennahme, Abendmahl, Frauen am Grabe, Der ungläubige Thomas, Himmelfahrt, Pfingsten. Höhe 25,4 cm, Breite 15,7 cm (Abb. 10).

22. Oxford, Bibliotheca Bodleiana, Christus als Sieger über Löwe und Drachen, umgeben von zwölf kleinen Szenen: Der Prophet Isaias, Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Kindermord, Taufe Christi, Wunder zu Kana, Sturm auf dem Meere, Jairi Töchterlein, Heilung des Besessenen, des Lahmen, Das kananäische Weib. Die Handschrift, der das Relief als Deckel dient, ist frühkarolingisch und ist vermutlich von Anfang an mit ihm verbunden gewesen. Über Abbildung vgl. oben S. 53 Anm. 1.

23 und 24. Palermo, Kathedrale, Diptychon, auf der ersten Hälfte Vermehrung der Brote, Heilung des Blinden, des Lahmen, auf der zweiten Erweckung des Lazarus, Hochzeit zu Kana, Heilung des Aussätzigen (?). Abbildung Venturi, a. a. O. I S. 417. Da mir diese Platten nur aus der Zinkätzung bei Venturi bekannt sind, so habe ich kein sicheres Urteil über sie. Möglicherweise sind sie altchristlich.

25 und 26. Paris, Louvre Nr. 9 und 10, vier Szenen aus der Tätigkeit Davids und Hieronymus für den Psalter. Höhe 16,8 cm, Breite 8,1 cm, Deckelplatten des Dagulf-Psalters der Wiener Hofbibliothek Kod. 1861 (Abb. 1 und 2). Ausführliches s. oben.

27 und 28. Paris, Cabinet des Médailles, Diptychonplatten mit je zwei sitzenden Evangelisten unter Arkaden mit den Symbolen. Stark beschnitten und zu einem Buchdeckel zusammengefügt. Aus Saint-Etienne in Bourges. Phot. Giraudon B 611.

29 und 30. Prag, Sammlung des Grafen Harrach, Diptychonplatten, je in drei Felder geteilt, deren oberstes und unterstes aus zwei Arkaden, das mittlere aus einer Arkade besteht. Auf der einen Hälfte oben Matthäus und Markus mit ihren Symbolen, darunter die Verkündigung, zu unterst die Kreuzigung, auf der anderen Lukas und Johannes, die Geburt Christi und die Frauen am Grabe. Die Reliefs sind auf die Rückseite älterer Diptychontafeln geschnitzt, deren ursprüngliche Vorderseite noch die sehr abgeriebenen Darstellungen von zwei Aposteln unter Arkaden trägt mit den Inschriften Paulus und Petrus über und Andreas und Philippus unter den Figuren. Ihre Entstehung liegt wohl etwa ein Jahrhundert früher. Abbildung in den Mitth. der Oesterr. Central-Commission N. F. XV S. 180. Vgl. Haseloff, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, S. 135 und 167.

31. Rom, Vatikan, Museo Cristiano, fünfteilige Diptychonhälfte, Christus als Sieger über Löwe und Drachen zwischen zwei Erzengeln, unten die drei Könige vor Herodes und vor dem Christkinde. Höhe 39,5 cm, Breite 28,3 cm mit der Fassung. Gegenstück zu Nr. 15. Stammt aus Kloster Lorsch. Die Handschrift Pal. lat. 50, der die Platte als Deckel diente, weist noch stark in das IX. Jahrhundert und gehört der Adagruppe an. Abbildung Roderich Kanzler, Gli Avori della Biblioteca Vaticana, Museo Cristiano Taf. IV.

32. Rom, Vatikan, Museo Cristiano, Christus erscheint den Frauen am Grabe, darunter die Geburt Christi, Höhe 15,9 cm, Breite 10 cm. Abbildung Kanzler, Gli Avori della Biblioteca Vaticana, Museo Cristiano Taf. VI, 2.
33. Wien, Hofbibliothek, sitzender Gregorius (?) mit Architektur, welche diejenige einzelner antiker Diptychen nachahmt, Höhe 23 cm, Breite 10 cm. Buchdeckel eines Sakramentars des X. bis XI. Jahrhunderts (Kod. 700), zu dem das Relief vielleicht schon ursprünglich gehörte, auf dem Rückdeckel ist eine entsprechende Platte herausgenommen.

Man hat ähnliche Formen auf dem Gebiet karolingischer Malerei beobachtet und sie in Beziehung gesetzt zu diesen Skulpturen. Vöge hat auf die Stilverwandtschaft der Lorscher Elfenbeinplatten mit den Handschriften der Adagruppe hingewiesen, wie ja in der Tat auch das Manuskript, zu dem jene Platten die Deckel bildeten, ein Abkömmling dieser Gruppe ist. Die Lorscher Platten (Nr. 15 und 31) gehören nun ebenfalls in den weiteren Kreis der hier behandelten Reliefs, die an den Deckel des Wiener Psalters Karls des Großen angereiht wurden, und der Wiener Psalter selbst gehört nach seinem ornamentalen Schmuck — figürliche Bilder besitzt er nicht — wiederum der Adagruppe an. So wird der Kreis geschlossen.

Die Ähnlichkeit der Adahandschrift und ihrer Verwandten mit einzelnen Stücken dieser Gruppe von Schnitzereien zeigt sich, abgesehen von dem Faltenstil in den Kopftypen, in der Vorliebe für Anordnung der Einzelfiguren unter Arkaden, vor allem der Evangelisten, mit den großen Symbolen in den Bogenfeldern über ihren Häuptern, wie es die Diptychen und Nr. 27/28 und 29/30 zeigen, und wie sie keine andere Handschriftenschule bietet. Übereinstimmend ist auch eine gewisse Magerkeit und Dürftigkeit in der Blattornamentik. Faßt man die reichen Akanthusrahmen anderer karolingischer Elfenbeinreliefs, wie z. B. die der sogenannten Reimser und Metzer Gruppe[1]), ins Auge, so macht sich der verhältnismäßig ärmliche Charakter der Ornamentik unserer Stücke deutlich bemerkbar. Besonders die drahtartige Bildung der Blätter auf den Pariser Platten vom Wiener Dagulfpsalter findet ihr genaues Analogon in der Blattstilisierung der Adagruppe.

Zweifellos haben den Malern dieser Handschriften orientalische Vorbilder vorgelegen, auf die Übereinstimmung des Bilderzyklus hat zuerst Strzygowski hingewiesen bei der Publikation des Etschmiadzinsevangeliars syrischer Abkunft. Haseloff, der auch das syrische Rabulaevangeliar noch zur Vergleichung heranzieht (Egbertpsalter S. 136), möchte die Adagruppe auch stilistisch ihren Vorbildern näher bringen. Da nun im allgemeinen die oströmischen Handschriften im Anschluß an die Antike in Stil und Technik malerisch sind, während die Bilder der Adagruppe gerade durch ihren festen zeichnerischen und kolorierenden Stil ausgezeichnet sind, so supponiert Haseloff eine vorbildliche orientalische Handschriftenschule von ebenfalls zeichnerischem Charakter, von der uns aber keine vollwertigen Beispiele mehr erhalten sind, sondern nur einzelne minderwertige Ausläufer wie der Hiob der Vaticana (Cod. Vat. gr. 749) und der Johannes Damascenus in Paris (Ms. grec. 923).

Das ist aber eine gewagte Hypothese, denn es ist überall zu bemerken, daß auf der Verfallslinie liegende Buchmalereien sich der stärkeren Konturierung zuneigen gegenüber ihren mehr malerisch gehaltenen Vorbildern. Auch bei den Mosaiken des IV. bis IX. Jahrhunderts in Rom können wir dies ebensowohl beobachten, wie bei denen in Ravenna. Oströmische Miniaturen des VII. bis IX. Jahrhunderts, die eine

[1]) Vgl. Swarzenski, Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1902 S. 90.

Neigung zu festen Konturen und flächenhafter Kolorierung zeigen, lassen daher noch keineswegs auf eine ältere, vollkommenere Schule zurückschließen, die diese Konturierung in vollendeterer Ausbildung besaß, sondern es ist viel eher anzunehmen, daß auch diese Vorläufer einen stärkeren malerischen Charakter hatten. Man wird also mit der Annahme einer entsprechenden zeichnerischen Vorlage sehr vorsichtig sein müssen und das Wesentliche in der Vortragsweise eher dem karolingischen Maler zuzuschreiben haben. Das allerdings ist zweifellos, daß die Vorbilder, die in der karolingischen Schule, in der die Adahandschrift entstand, vorlagen, ganz anderer Art waren — möglicherweise waren es nur ein oder zwei reich ausgestattete Handschriften —, als diejenigen, nach der sich die Schule des Wiener Schatzkammerevangeliars und die Reimser Miniaturen richteten. Schon durch die Arkaden hatten sie einen ganz anderen dekorativen Charakter.



Abb. 12
Diptychonplatte in der Universitätsbibliothek zu Leipzig (nach Graeven)

Bei den entsprechenden Skulpturen, die im vorhergehenden zusammengestellt sind, kann nun die Übereinstimmung mit den Handschriften nicht etwa nur daher rühren, daß sie sich im Stil ganz von diesen ins Schlepptau nehmen ließen. Das würde man behaupten können, wenn das Relief der Skulpturen ganz flach und nur aus mehr oder weniger tief eingeschnittenen Linien bestände; sie sind hingegen rund modelliert und müssen sich auch an plastischen Vorbildern geschult haben. Daß in dieser Werkstatt wirklich plastische Vorbilder vorhanden waren, ergab sich sowohl daraus, daß man direkte Kopien nachweisen konnte wie die Oxforder Platte und die Londoner Pyxis, als auch aus dem Anschluß an die Formen antiker Diptychen und der Bearbeitung der Rückseite derselben.

Diese Anlehnung an plastische Arbeiten wird nun mitbestimmend gewesen sein für den stilistischen Charakter der Kunstleistungen der Schule, auch der Malereien. Sie mag die Künstler zu einer schärferen Pointierung der Linie geführt haben. Während bei anderen karolingischen Miniaturenschulen der Strich unruhig hin und her fährt, ist er hier selbst bei größter Beweglichkeit klar und bestimmt. Er bekommt hier eben einen plastischen Charakter.

An den guten antiken ost- oder weströmischen Vorbildern waren Plastik und Malerei zwei ganz getrennte Künste, und dieselbe Beweglichkeit der Gewandung war bei der einen durch die Form, bei der anderen durch die Farbe wiedergegeben. Die karolingische Schule treibt zu einer Art Mittelkunst und findet diese in der Betonung der linearen Beweglichkeit.

Von den plastischen Arbeiten gravitieren einzelne durch den klareren Verlauf der Gewandbildung mehr nach den plastischen Vorlagen, wie etwa die Pariser Psalterplatten oder die Lorscher Tafeln, andere durch die größere Wirre und Durchkreuzung

der Falten mehr nach gemalten Vorbildern, wie der hl. Michael in Leipzig (Abb. 12) und die thronende Madonna der Sammlung Oppenheim in Köln. Und ebenso herrscht auch in den Bildern der Adagruppe eine Verschiedenheit; einige wie die Evangelisten des Evangeliars von Soissons stehen offenbar ihrer alten gemalten Vorlage verhältnismäßig nahe, während andere, wie etwa der hl. Lukas der Adahandschrift, selbständiger nach der plastischen Seite hin stilisiert scheinen.

Es handelt sich also bei den Werken der Schule nicht um stilistisch genau kopierte Vorlagen, sondern um einen gleichmäßigen Stil, der sich aus der gemeinsamen Benutzung älterer Skulpturen und Malereien herausbildete und dem dann sowohl die Nachahmungen verschiedener Vorbilder als auch die eigenen Gestaltungen untergeordnet wurden.

Wo diese Schule ihren Sitz hatte, wo das Zentrum dieser künstlerischen Gruppe sich befand, das ist noch immer nicht festgestellt. Könnte man ausfindig machen, wo der Schreiber des Wiener Psalters, Dagulf, zu Hause war, so ginge man der Lösung dieser Frage entgegen.

NOTIZ

EINE NEUE ZEICHNUNG VOM MEISTER DES HAUSBUCHS

Im 2. Heft des vorigen Jahrgangs dieser Zeitschrift durfte ich mit kurzem Geleitwort eine Federzeichnung des Hausbuchmeisters veröffentlichen, die Herr Geheimer Regierungsrat Dr. Bode dem Kupferstichkabinett geschenkt hatte. Ich hatte nicht hoffen dürfen, so bald schon wieder eine neue Zeichnung desselben Meisters aus dem Besitz des Kupferstichkabinetts an dieser Stelle vorlegen zu können. Ein Separatabzug jener vorjährigen Notiz kam in die Hände des Herrn E. Rodrigues in Paris, der mit besonderer Freude und der sicheren Sachkenntnis, die das Erwerben gibt, Zeichnungen altdeutscher Meister sammelt. Nach der Abbildung unserer kleinen Zeichnung bestimmte Herr Rodrigues ein Blatt seines Besitzes als Arbeit des Hausbuchmeisters. Bereitwillig schickte er die Zeichnung dem Kupferstichkabinett zur Ansicht und willigte nach langer Verhandlung ein, sie an uns zu verkaufen. So gebührt dem ehemaligen Besitzer Anerkennung, daß er den Urheber erkannt, und Dank, daß er sich von dem Blatt getrennt hat.

Es ist wieder eine Federzeichnung auf Papier, von guter Erhaltung, ein Wurmloch nimmt nur sehr wenig vom Umriß am Mantel des älteren Mannes. Ich nenne die Zeichnung: Die Ermahnung. Ein Vater, dessen vornehme Abkunft der Hermelinmantel bekundet, entläßt mit guten Worten seine beiden jungen Söhne zur Reise ins Leben.

Des näheren Nachweises, daß es sich um eine Arbeit des Hausbuchmeisters handelt, bedarf es kaum. Die reizvolle sittenbildliche Darstellung, die gute Fügung der drei Personen zur Gruppe ist diesem Meister besonders eigen. Der Vater zeigt den Kopftypus mit der starken Hakennase, der von den Bildern in Freiburg und Mainz und von den Kupferstichen: Das Haupt Johannes' des Täufers L. 36 und Aristoteles L. 54 her bekannt ist. Die Quastenmütze, die der Vater auf dem Kopfe trägt und der eine Sohn in der Hand hält, kommt vielfach auf den Stichen vor: L. 56, 72, 73, 75, 84, 86. Die geometrisch behandelten Ärmelfalten finden sich mehrfach auf den Stichen, z. B. L. 9, 21, 29, 39, 41, 47, 48, 83. Der Kopf des lockigen Jünglings im Hintergrund im langen Gewand erinnert an den Kopf des Falkenjägers L. 70, der des schlichthaarigen Jünglings links an den unteren Kopf auf dem Kupferstich L. 76.

Die 89 Kupferstiche des Meisters in eine chronologische Folge zu bringen, ist bisher nur einmal versucht worden von Karl Hachmeister in einer Schrift: Der Meister des Amsterdamer Kabinetts und sein Verhältnis zu Albrecht Dürer (Berlin 1897). Die versuchte Ordnung ist wohl nicht ganz geglückt und sicher nicht als abschließend zu betrachten, aber in der großen Gruppierung zunächst anzunehmen. Unter Beibehaltung dieser vorläufigen Ordnung wäre die neue Zeichnung etwa der späteren Mittelgruppe zuzuweisen.

Das Liebespaar des Berliner Kabinetts wird auch nach diesem neuen Fund noch als reizvollste und bedeutendste Zeichnung des Hausbuchmeisters gelten. Die Schätzung wird vielleicht durch das preziöse Material des Silberstiftes erhöht. Die Ermahnung aber kommt diesem früheren Blatt an künstlerischem Wert ganz nahe.

J. S.



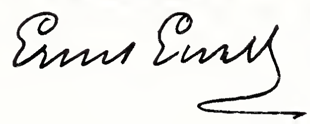
MEISTER DES HAUSBUCHS

DIE ERMAHNUNG

FEDERZEICHNUNG IM K. KUPFERSTICHKABINETT ZU BERLIN

5





Das Jahr 1904 hat für die Kgl. Museen mit einem schweren Verlust geendet. Ernst Ewald, der Direktor der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums, erlag am 30. Dezember einem Herzleiden, gegen das er seit Jahren mutig und pflichttreu angekämpft hatte.

In dem Kreise der Direktoren an den Kgl. Museen war er der einzige Vertreter der schaffenden Kunst, und doch stand er nicht abseits von den Gelehrten. Ihm war eine allgemeine Bildung von ganz ungewöhnlichem Grade eigen, so daß es kaum eine Abteilung der Berliner Museen gab, an deren Arbeiten Ernst Ewald nicht verständnisvoll genießend und verständig beratend teilgenommen hätte.

Die Unterrichtsanstalt, welche Ewald seit 1874 als Direktor leitete, ist zugleich mit dem Kunstgewerbemuseum entstanden. Es galt, die alten Bestände der Kunstkammer für die Anschauung und allgemeine Bildung flüssig zu machen und zugleich einen Unterricht zu schaffen, der an Stelle der alten akademischen Methode die Schüler

in lebendigen Zusammenhang mit den Vorbildern alter Kunst und dem frischen Leben brachte. Dreißig Jahre lang hat Ewald diese Anstalt im engsten Zusammenhang mit der Generalverwaltung der Kgl. Museen geleitet.

Ernst Ewald war am 17. März 1836 in Berlin geboren, als Sohn eines angesehenen Bankiers, der früh den Seinen entrissen wurde und dessen aus einer Beamtenfamilie stammenden Gattin, einer durch Schönheit und Begabung ausgezeichneten Frau, die sich völlig der Erziehung des einzigen Sohnes widmete. Seine ungewöhnlich vielseitigen Anlagen machen es begreiflich, wenn er in der Wahl seines Berufs schwankte. Nachdem er schon mit 17 Jahren das Werdersche Gymnasium absolviert hatte, ging er zunächst nach Bonn, um Medizin und Naturwissenschaften zu studieren, kehrte aber schon 1855 nach Berlin zurück, um sich in Steffecks Atelier als Maler auszubilden. 1856 siedelte er dann mit der Mutter nach Paris über, wo er im Atelier von Couture mit August von Heyden und Ernst Hildebrandt sich zu einer für das Leben dauernden Freundschaft und Arbeitsgemeinschaft zusammenfand. Nach sechsjährigem Aufenthalt verließ er Paris, ging auf ein Jahr nach Italien und kehrte als gereifter Künstler 1863 nach Berlin zurück. Gleich sein erstes großes Bild, »die sieben Todsünden«, voll reichbewegter Gruppen in der Tracht der italienischen Renaissance, brachte ihm vielseitige Anerkennung.

Es ist unmöglich, an dieser Stelle Ewalds Entwickelung und künstlerisches Schaffen im einzelnen zu verfolgen. Es muß genügen, daran zu erinnern, daß er sich von vornherein mit Neigung und reifer Einsicht vorwiegend größeren dekorativen Aufgaben zuwandte, wie sie die frisch sich entwickelnde Berliner Architektur gerade damals in größerer Zahl und wachsendem Umfange zu bieten begann. So führte er in Gemeinschaft mit den Pariser Freunden A. v. Heyden und E. Hildebrandt Wandgemälde in einem von Ende erbauten, jetzt verschwundenen Konzertsaale aus. Zahlreiche andere Arbeiten schlossen sich an: die malerische Dekoration des gleichfalls von Ende erbauten Ravenéschen Hauses auf der Wallstraße, später der Bilderkreis aus den Nibelungen in der Nationalgalerie, die Lünetten in der Bibliothek des Rathauses, die Deckenfüllungen in der Kapelle des Schwarzen Adlerordens im Königlichen Schloß, ein großer Plafond in der Kriegsakademie, eine Reihe von Sälen im Schloß Cochem a. d. M. und viele andere. Die bei diesen Arbeiten gesammelten Erfahrungen, die seltene Paarung von Können und Wissen waren es, die ihn befähigten, den besonderen Anforderungen gerecht zu werden, die das Mosaik und die Glasmalerei an den erfindenden Künstler stellen. Auch auf diesen Gebieten hat er eine fruchtbare Tätigkeit entfaltet, die sich auch ins Ausland, insbesondere nach Petersburg, erstreckte. So entstanden die Mosaiken am Kunstgewerbemuseum und das von Seiner Majestät dem Kaiser und König zur Erinnerung an Seine Erlauchten Eltern gestiftete Glasfenster im großen Treppenhause desselben Gebäudes.

Wenn Ewald sich gerade derartigen Aufgaben nach und nach vorzüglich zuwandte, so hatte daran ohne Zweifel bestimmenden Anteil eine Wendung seines Lebens, die zwar mit den Jahren sein künstlerisches Schaffen mehr und mehr einschränkte, aber die eigentümliche Vereinigung von Kräften, die ihn auszeichnete, vielleicht erst zu voller Entfaltung zu bringen vermochte.

Im Plane des im Jahre 1867 begründeten Kunstgewerbemuseums lag von vornherein die Begründung einer Unterrichtsanstalt, die unserem Kunstgewerbe technisch und künstlerisch tüchtig vorgebildete Kräfte zuzuführen hatte. Martin Gropius rief sie ins Leben und verstand es gleichzeitig, die ähnliche, wenn auch bescheidenere Ziele verfolgende alte akademische Kunstschule zu neuer Blüte zu bringen.

Für die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums wurde Ewald im Jahre 1869 als Lehrer des figürlichen Malens gewonnen. Auf den Wunsch seiner Kollegen wurde er schon im Jahre 1874 zum Direktor der Anstalt ernannt. Als dann im Jahre 1880 Gropius starb, übernahm er auch die Leitung der Kunstschule und führte ihr später, bei wachsendem Platzmangel im Kunstgewerbemuseum, einen Teil des dortigen Unterrichts zu. Schließlich hatte er die Genugtuung, einen umfassenden Erweiterungsbau am Kunstgewerbemuseum ausgeführt zu sehen und die Wiedervereinigung des gesamten kunstgewerblichen Unterrichts an dieser Stelle anbahnen zu können. Mitten aus den Vorbereitungen zu dieser von ihm in allen Einzelheiten vorbereiteten Organisation hat der Tod ihn abgerufen.

Die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums ist eine Schöpfung Ernst Ewalds. Von den bescheidenen Anfängen in dem Schuppen des alten Dioramas auf der Stallstraße und in den Werkstätten der Porzellanmanufaktur, an deren Stelle jetzt das Abgeordnetenhaus sich erhebt, bis zu dem Gropiusschen Monumentalbau und seiner neuesten Erweiterung hat er ihre Entfaltung und ihre Wirksamkeit bestimmt. Wenn auch die unaufhaltsame Steigerung des Bedürfnisses nach künstlerischer Ausbildung unabhängig von dem Einfluß eines Einzelnen sein mochte, Ewalds Verdienst ist es, daß er dieses Bedürfnis in allen Phasen seiner Entwickelung mit voller Sachkenntnis, mit geschmeidigem Geschick und nie rastender Aufopferung zu befriedigen verstand. Zu den ursprünglichen Zeichen- und Modellierklassen fügte er Fachklassen und Lehrwerkstätten für die verschiedensten Gebiete des Kunstgewerbes und wußte Gelegenheit auch zu praktischer Betätigung bei der Ausführung größerer Aufträge zu schaffen. Gerade dieses Hinüberführen der künstlerischen Ausbildung in den praktischen Betrieb des Kunstgewerbes lag ihm besonders am Herzen. Als die Werkstattarbeit in seiner Unterrichtsanstalt noch undurchführbar war, hat er mit Ende und Ravené ein Atelier für Fayencemalerei begründet und nahm an einer von Ravené ins Leben gerufenen Emailfabrik, an der Gobelinfabrik von Ziesch, an der Umgestaltung der Kgl. Porzellanmanufaktur, an den künstlerischen Bestrebungen der Reichsdruckerei lebhaften Anteil. Auch sonst gestaltete sich seine Wirksamkeit sehr mannigfaltig; er war Mitglied des Senats der Akademie der bildenden Künste, Kurator der Zeichenschule in Brandenburg und wurde mit Vorliebe zu den verschiedensten künstlerischen Kommissionen herangezogen.

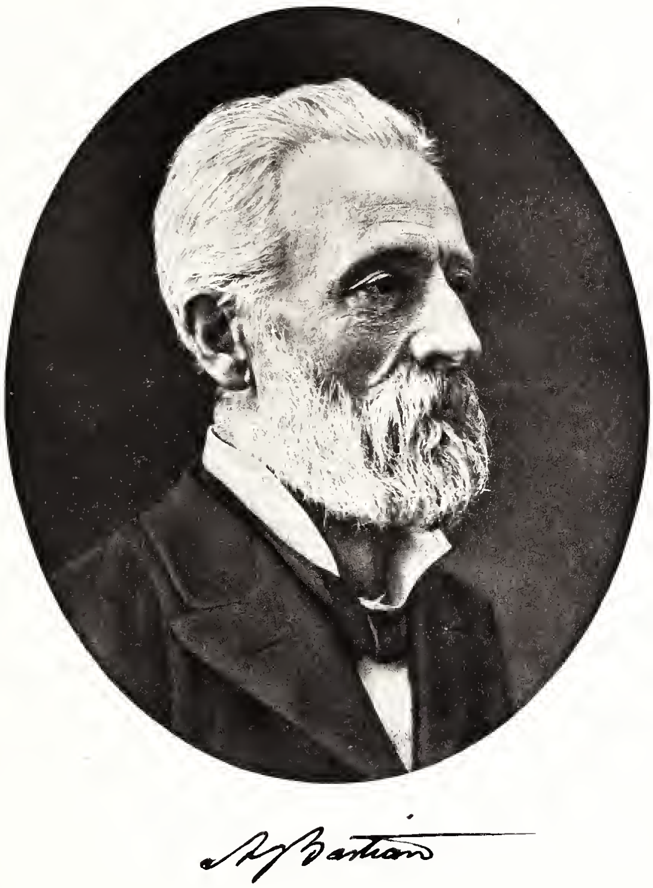
Aber die ganze Fülle seiner in früheren Jahren fast unbegrenzten und auch zuletzt noch siegreichen Arbeitskraft blieb seinen Unterrichtsanstalten zugewandt. Die tüchtigsten Fabrikanten und Handwerker übergaben ihr ihre Söhne, ihre besten Arbeiter, und Generationen von Trägern unseres Kunstgewerbes in allen seinen Verzweigungen haben unter seiner Leitung die künstlerische Mitgift einer ernsten nachhaltigen Bildung erhalten. Es wird immer ein besonderer Ruhmestitel der Anstalt und ihres Leiters bleiben, daß im Jahre 1873/74 die damalige Kronprinzessin, deren erleuchteter Anregung das ganze Kunstgewerbemuseum seine Entstehung verdankt, Ihre beiden Söhne, des jetzt regierenden Kaisers Majestät und Seine Kgl. Hoheit den Prinzen Heinrich, ihr zuführte, um einen Zeichenkursus durchzumachen, an dem dann die Hohe Frau sogar Selbst teilnahm. Ewald erfreute sich seitdem des besonders gnädigen Vertrauens der kunstsinnigen Fürstin und Ihres ganzen Hauses. In einer Zeit, als er den gesteigerten Anforderungen seines Amtes gegenüber sich gezwungen sah, mehr und mehr auf künstlerische Produktion zu verzichten, hatte er doch noch die wehmütige Freude, bei der künstlerischen Ausschmückung der Kapelle mitwirken zu dürfen, die sich über den Gräbern des Kaisers und der Kaiserin Friedrich wölbt. Die Entwürfe zu den Mosaiken ihrer Kuppel sind eine seiner spätesten und reifsten Arbeiten.

Daß die Leitung seiner Anstalt den vollen Anspruch an ihn habe, war für Ewald nie zweifelhaft gewesen. Mochte er auch den Wert einer leistungsfähigen Hilfe dankbar anerkennen, so pflegte er doch auch die Verwaltungsangelegenheiten bis in alle Einzelheiten hinein unter sorgfältigster Veranschlagung der Personen, der Zeiten, der Plätze, der Mittel, ja selbst der Geräte eigenhändig zu bearbeiten und bei den höheren Instanzen, die ihm mit vollem Vertrauen entgegenkamen, persönlich zu vertreten. Aber er ging nicht in dem Detail der Verwaltung unter. Auf dem festen Boden einer reifen künstlerischen Bildung stehend, war er nie genötigt, sich an ein einseitiges Programm zu binden. Mit der unverbrüchlichen Verehrung für die Kunst der Väter verband er den hellen Sinn für lebendige Fortentwickelung und wußte mit sicherem Blicke aus dem Strudel des sich herandrängenden Neuen abgeklärte Kräfte herauszuheben und für seine Aufgaben zu gewinnen. So war er imstande, die mehr als fünfzig Lehrer der ihm anvertrauten Anstalten zu gemeinsam einheitlichem Wirken zusammenzufassen und doch jedem von ihnen die freie Ausstrahlung seiner künstlerischen Besonderheit unverkümmert zu bewahren.

Was Ewald zu diesem leitenden, alle Kräfte zusammenfassenden Wirken befähigte, war vor allem die Macht seiner Persönlichkeit, seiner ganz einzigen allseitigen künstlerischen und weltmännischen Bildung. Er lebte inmitten einer künstlerisch und wissenschaftlich hochstehenden Familie, der Ewalds, der Dubois-Reymonds. Er hatte sich den Schatz der klassischen Sprachen bewahrt und beherrschte die modernen mit Meisterschaft. Eingehende Kenntnisse machten ihn nicht nur in allen Gebieten der schaffenden Kunst, sondern auch in der Geschichte, der Erdkunde, dem weiten Gebiet der Naturwissenschaften heimisch und befähigten ihn, den gewaltigen Schritten modernen Geisteslebens mit eigenem Urteil zu folgen.

So hat er in glücklichstem Zusammenleben mit einer gleichgesinnten, kunstübenden und alle seine Interessen mit vollem Verständnis teilenden Gattin unter uns gewirkt und geschaffen, eine reiche unvergeßliche Persönlichkeit, die trotz aller Last der sich steigernden Krankheit ausgehalten hat bis zuletzt in der Arbeit für die ihr anvertraute Jugend, ein leuchtendes Vorbild aufopfernder Hingabe an die Aufgaben eines idealen Berufs.

JULIUS LESSING



Adolf Bastian, der weitgereiste, ruhelose Gelehrte, der als Begründer der vergleichenden Ethnologie eine ganze Periode der Entwicklung dieser Wissenschaft darstellte, ist am 3. Februar in der Hauptstadt Trinidads, Port of Spain, nur einige Monate vor seinem achtzigsten Geburtstage gestorben. Die etwas spät eintreffende Nachricht wirkte so überraschend, daß sie kaum glaublich schien; waren doch seine Freunde und Mitarbeiter schon so gewöhnt, ihn selbst gewissermaßen mit seiner amtlichen und wissenschaftlichen Tätigkeit zu identifizieren, daß eine Scheidung des Mannes von seinem aufreibenden Amt und seiner alles zu umspannen suchenden Arbeit unmöglich schien. Und in der Tat, wenn wir bei Würdigung des Mannes von seiner Tätigkeit absehen und sonstige Züge aus seinem Leben erzählen wollten, die nicht auf das Museum, seine Reisen und die Studierstube Bezug hätten, so scheint zunächst recht wenig übrig zu bleiben. Allein wem die Gelegenheit geboten war, ihn genauer zu kennen, der konnte die erstaunliche Bemerkung machen, daß neben dem ruhelosen

Gelehrten, verschlossenen und vielseitigen Geschäftsmann und nie wankenden Kämpfer für seine Ideen auch eine Seite seines Wesens vorhanden war, die in der seltsamsten Weise mit allem übrigen im Gegensatz stand. Es gab vor Jahren Abende, wo er einen oder den anderen seiner alten Freunde und einen oder den anderen seiner Mitarbeiter zu sich lud, seine sonst fast unglaubliche Bedürfnislosigkeit vergaß und sich dann frei von Amts- und Geschäftszwang gehen ließ — Stunden, in denen er, wenn er auf ein Lieblingsthema zu sprechen kam, durch glänzende Beredsamkeit alle erstaunen machen konnte und sich außerdem als ein Mann von grandioser Menschenkenntnis und sogar unwiderstehlichem Situationshumor erwies. Leider wurden diese Gelegenheiten mit zunehmendem Alter immer seltener, er wurde einsamer, und es wurde schwerer und schwerer, mit ihm in persönlicher Verbindung zu bleiben. Die Einblicke, welche man dabei erhielt, wenn er sein fast verzweifeltes Ringen, es nie direkt schildernd, merken ließ, einen Verlust betrauerte oder trotz alledem zu neuer Arbeit anspornte, wirkten geradezu rührend. Aber er ließ es selten dazu kommen, sondern sobald er eine Spur nur einer solchen »Sentimentalität« merkte, riß er sich los und ging wieder seinen eigenen Weg.

So hatten es auch diejenigen schwer, welche glaubten, er wünsche Schüler seiner sehr persönlichen, durch die Verhältnisse geschaffenen Methode; sie irrten sich, denn sein Plan war, Fachleute groß zu ziehen, um jedem der weiten Gebiete, die ihm unterstellt waren, gerecht zu werden. Sein Hauptwunsch war, daß man dem Prinzip als solchem treu blieb — seine Methode blieb die seine, und er ließ jedem die seine, wenn er nur arbeitete.

Am 26. Juni 1826 in Bremen als der Sohn eines Großkaufmanns geboren, studierte er nach Absolvierung des Gymnasiums in Berlin, Heidelberg, Prag, Jena und Würzburg Jurisprudenz und Medizin und ging dann 1851 als Schiffsarzt auf Reisen. Diese erste Reiseperiode, welche bis zum Jahre 1859 dauerte und ihn fast durch die ganze Welt führte, war die einer allgemeinen Orientierung. Es war amüsant zu hören, wenn er später erzählte, wie die deutschen Schiffe noch des britischen Schutzes bedurften oder wenn er die Leiden und Freuden einer Fahrt auf einem Segelschiff eingehend und drastisch beschrieb. Ein bestimmter Plan in diesen ersten Reisen ist nicht zu erkennen — geschäftliche Interessen scheinen, wie der Besuch der Goldfelder Australiens beweist, im Anfang mitgewirkt zu haben, jedenfalls aber endeten sie mit dem Plane wissenschaftlicher Tätigkeit, in deren Schilderung Bastian, wenn er erzählte, gern auf Herder zurückgriff: »Erweitern wir unsern Gesichtskreis, suchen wir zu lernen und zu sammeln und das Errungene zu einer Darstellung der menschlichen Kultur im ganzen zu verwenden.«

Das beginnende Bekanntwerden der größten Religionsentwicklung der Erde, des Buddhismus, regte ihn zu der nächsten großen Reise 1861—1866 an. Während man an den Universitäten Europas mit Legenden und mythologischem Material begann, suchte der stets auf das Praktische bedachte Mann das philosophische System dieser Religion im Lande selbst zu fassen, unbekümmert um die formale Seite und unbekümmert vor allem um die Archäologie. Er lebte eine Zeitlang zum Teil in großer Gefahr am birmanischen Hofe — der nach dem zweiten Kriege mit England keinen Frieden geschlossen hatte — und danach am Hofe des siamesischen Königs Mongkut und gab sich Mühe, authentische Materialien über beide Länder zu erlangen. In diese Zeit fällt die Entdeckung der grandiosen Ruinen Kambodschas, die im Lande selbst so vergessen waren, daß nur Bastians gelehrter königlicher Gönner ihm davon zu erzählen wußte. Obwohl er diese Arbeiten abbrach und die deutsche Gelehrtenwelt ihm

hier nur den Hinweis auf unschätzbares Material verdankt, blieb diese Zeit für ihn doch der Kern seiner Arbeit und eine Lieblingsidee, auf die er stets wieder zurückkehrte, wenn es die Gelegenheit ergab. Aber die Formenwelt blieb ihm verschlossen, und es ist geradezu wunderbar, daß dies bei einem Manne geschah, der polynesische oder amerikanische Artefakte oft mit leidenschaftlicher Begeisterung betrachten konnte.

Er fand, als er heimgekehrt war, ganz andere Aufgaben vor. In erster Linie war es die fortschreitende Entdeckung Afrikas, die ihn auf andere Bahnen lenkte. Im Jahre 1866 als Privatdozent bei der philosophischen Fakultät der Berliner Universität habilitiert, wurde er bald außerordentlicher Professor der Ethnologie und 1868 mit der Verwaltung der ethnologischen Sammlung und der Sammlung nordischer Altertümer betraut, zu deren Direktor er in der Folgezeit 1876 ernannt wurde. Mitbegründer der Anthropologischen Gesellschaft, in welcher er Virchow als Vorsitzender folgte, begann er, in erster Linie sich mit Afrika zu beschäftigen, zugleich aber auch, den Spuren der Humboldts folgend, die amerikanische Altertumskunde ausgiebig zu fördern. Im Jahre 1873 finden wir ihn an der Loangoküste, wo er solche Resultate erzielte, daß die Gründung der Afrikanischen Gesellschaft daraus entstand. In die Folgejahre fällt die Begründung seines später oft modifizierten Lehrsystems, das im wesentlichen dahin zielte, die geistige Einheit des Menschengeschlechts darzutun als Gegenstück zu Virchows physisch-anthropologischen Arbeiten. Die amtliche Tätigkeit, welche er mit beispielloser Aufopferung entwickelte, brachte ihm enorme Aufgaben. Aus spärlichen Anfängen — Resten der Kunstkammer mit nur zwei oder drei Serien einigermaßen systematischer Gruppen — hat er in den nächsten Dezennien durch eigene Reisen, Aussendung von Reisenden und Ankäufe von oft jahrelang ins Auge gefaßten Privatsammlungen jene unerhörte Fülle von Material zusammengebracht, die das Berliner Museum für Völkerkunde heute zum ersten Institut Europas macht. Besonders für die altamerikanischen Kulturen, die Ethnographie Afrikas und Ozeaniens hat er Großartiges geschaffen.

Das neue Gebäude wurde im Jahre 1886 eröffnet, gleichzeitig wurde er zum Geheimen Regierungsrat ernannt, während die nordischen Altertümer aus seiner Verwaltung ausschieden. Wie er auf seinen Reisen in den siebziger Jahren stets bedacht war, seine Sammlungstätigkeit immer in den Ländern zu entfalten, welche die neuen Errungenschaften des Weltverkehrs oder die Politik näher rückten und zugänglicher machten, so befolgte er noch 1889 diesen alten Grundsatz und benutzte die neuen durch die transkaspische Bahn gebotenen Erleichterungen, um Russisch-Turkistan zu besuchen. Auch seine alte Vorliebe für indische Religionen brach wieder durch, zunächst in der Fortsetzung dieser Reise und noch einmal bei neuen Reisen in den Jahren 1896/97, 1901 bis 1903. Die letzte Reise, von der er nicht wiederkehren sollte, war wieder dem alten Amerika gewidmet.

In zahlreichen Publikationen versuchte er das ungeheure Material zu umspannen, aber wer ihn kannte, konnte wohl bemerken, daß ihm bei dieser mit der Masse des Stoffes ringenden Tätigkeit, die leicht ins Formlose streifte, nur der Gedanke des Zusammenhaltens des Zusammengehörigen der ruhende Punkt war. Um einen Vergleich zu gebrauchen, jedes Thema eines Bastianschen Buches ist gewissermaßen ein großer Kreis, der zahllose nebeneinander liegende, nicht angeschlossene kleine Kreise umfaßt — wie er selbst sagt — Anregungen, die andere ausbauen sollten. In der Tat liegt seine Bedeutung nicht etwa in der literarischen Tätigkeit, welche er entfaltete, einen so großen Umfang sie auch besonders in den letzten Jahren angenommen hatte — würden doch die Titel seiner Bücher, alle einzeln aufgezählt, ganze Seiten füllen —, als vielmehr in seiner ruhelosen, immer wieder zu Sammlungstätigkeit an-

spornenden Propaganda. Typisch und eigentlich erschöpfend für seine Methode ist das schon 1860 erschienene Buch »Der Mensch in der Geschichte«, in welchem er zuerst seine Lehre von der »induktiven Psychologie« formulierte, lesenswert und allgemein verständlich sind seine »Geographischen und ethnologischen Bilder«, Jena 1873.

Unter seiner Verwaltung war der Bestand der vier großen Gruppen, welche heute die alte ethnologische Abteilung ausmachen, so gewachsen, daß jede derselben ein eigenes mächtiges Museum darstellt und jede derselben mehr als den fünffachen Bestand umfaßt, den die alte ethnologische Abteilung etwa noch im Jahre 1880 gehabt hat. Beispiellos bedürfnislos hat er nur seinem Amte gelebt und wird uns stets in Erinnerung bleiben als Vorbild der aufopferndsten Pflichterfüllung.

ALBERT GRÜNWEDEL

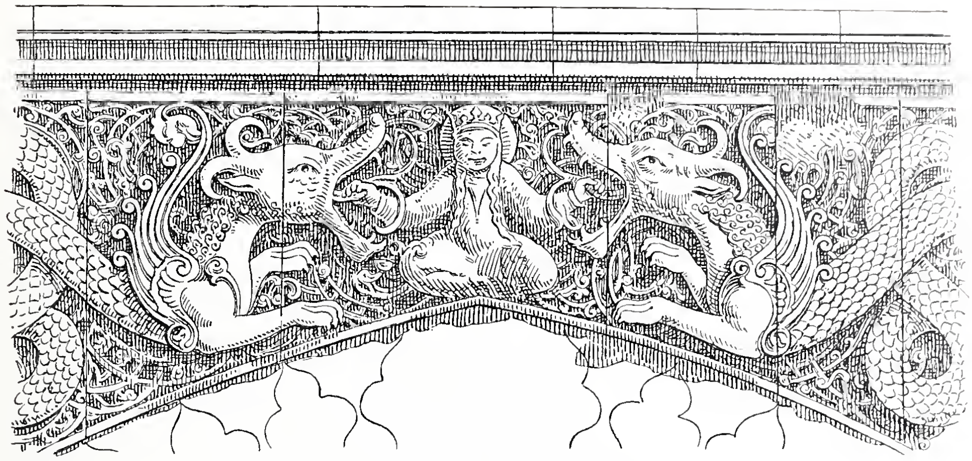


Abb. 1. Der Chalif Alnassir
Detail vom Drachenrelief am Talismantor in Bagdad

ISLAMISCHE TONGEFÄSZE AUS MESOPOTAMIEN

VON FRIEDRICH SARRE

MIT EINEM ANHANG VON EUGEN MITTWOCH

Auf der Exposition des Arts Musulmans, die im Sommer 1903 im Pavillon de Marsan des Louvre zum ersten Male die Erzeugnisse der islamischen Kunst in erschöpfender Weise vorführte, galt als eins der frühesten keramischen Objekte ein Vasenbruchstück aus dem Besitz der Comtesse de Béarn (Abb. 2). Der von G. Migeon verfaßte Katalog [1]) schrieb das Fragment der sassanidischen oder dem Beginn der muhammedanischen Zeitepoche zu, und in dem über die Ausstellung veröffentlichten Tafelwerke [2]) wird es als archaisch bezeichnet. Das Bruchstück ist aus gebranntem Ton ohne Glasur hergestellt, zeigt hellbraune, gelbliche Färbung und auf gepunztem Grunde ornamentale und figürliche Reliefdekoration. Über einem horizontal laufenden Inschriftband, das ungefähr die Mitte des Gefäßes umzieht, sind in symmetrisch angeordneten, rechteckigen Feldern ornamentale Bandmuster oder Menschen- und Tierfiguren angebracht.

Bei dem Dunkel, das noch immer die Frühzeit der muslimischen Keramik umgibt und nur durch systematische Ausgrabungen an den Hauptzentren der mittelalterlich-islamischen Welt wird erhellt werden können, fand dieses Fragment besondere Beachtung. Wir sind in der Lage, zum Vergleich noch drei andere, gleichartige Stücke, die sich im Kensington Museum in London (Abb. 3) [3]), im Louvre in Paris (letzteres vor kurzem aus dem Pariser Kunsthandel (Abb. 4, 5) erworben), und im

[1]) Catalogue descriptif. Paris, Avril 1903, Nr. 312.

[2]) Gaston Migeon, Exposition des Arts Musulmans. Paris, Librairie Centrale, pl. 31.

[3]) Bezeichnet: Portion of a vessel of baked clay. Old Persian. Nr. 340—1899. — Durchmesser 32 cm. — Die Abbildung verdanke ich Herrn A. B. Skinner.

Besitz des Verfassers (Abb. 6)[1]) befinden, heranziehen zu können und wollen den Versuch machen, diese bisher nicht bekannte Gattung der muslimischen Keramik näher zu beleuchten und Ort und Zeit ihrer Entstehung zu fixieren.

Wie wir vorausschicken, ist die im Ausstellungskataloge angegebene Datierung eine Unmöglichkeit. Sassanidischer oder frühmuhammedanischer Ursprung kommt bei dem Fragment der Comtesse de Béarn nicht in Frage, da die runde Form der *arabischen* Buchstaben (die sogenannte Neschi-Schrift) der Schriftborte erst in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts aufkommt und eine frühere Datierung ausschließt.

Ein Vergleich zwischen dem Béarnschen und dem Londoner Bruchstück (Abb. 2 und 3) zeigt, daß hier der Oberteil, dort ein Fragment aus der Mitte von zwei ähnlich gestalteten und verzierten Vasen vorliegen. Wir haben dieselbe gepunzte Grundfläche, die gleichen Bandornamente, dieselben Löwen und stehenden Figuren, die abwechselnd einen Becher und einen runden, gerippten Gegenstand (Granatapfel?) halten. Darüber sind dann in hohem Relief die Brustbilder von Frauen mit reichem Kopf- und Halsschmuck angebracht. Die Flächen zwischen diesen fünf aus Figuren und Köpfen gebildeten Stegen, die dem Vasenhals ansitzen, bilden am oberen Teile der Vase, die Einziehung des Halses verdeckend, eine doppelte Wandung, die durchbrochen gearbeitet ist und verschiedenartige Muster aufweist. Zwei dieser Flächen sind nicht vollständig geschlossen, und der zwischen ihnen befindliche Steg dient als Henkel, während die anderen drei Flächen von durchbrochenem Rankenwerk eingenommen werden, zwischen dem Löwen- und Frauenköpfe oder, wie Abb. 3 zeigt, eine thronende Figur dargestellt sind. Die ersteren treten in starkem Relief aus der Grundfläche hervor, vor allem die en face gestellten Löwenkörper. Neben dieser Freimodellierung ist für die ornamentale Dekoration die sogenannte Gießbüchsen- oder Barbotinetechnik[2]) verwandt worden, die uns schon von der altgriechischen Keramik her bekannt ist und auch in der modernen Töpferkunst vorkommt.[3]) Das



Abb. 2. Vasenfragment
Sammlung Béarn, Paris

[1]) Auf die aus einem größeren und mehreren kleinen Stücken bestehenden Vasenfragmente hatte mich im November 1903 Herr Dr. H. Thiersch, der sie in Privatbesitz in Beirut gesehen und photographiert hatte, aufmerksam gemacht. Auf meine Bitte hat dann Herr Professor Bruno Schulz, damals Leiter der Ausgrabungen in Baalbek, die Stücke für mich erworben. Ich bin beiden Herren für ihre Bemühungen zu Dank verpflichtet.

[2]) Hans Dragendorff, Zur Terrasigillataindustrie usw. Bonner Jahrbücher, Heft 96, S. 18 ff. und 101 S. 140 ff.

[3]) Richard Borrmann, Moderne Keramik, S. 65.

Verfahren hat davon seinen Namen, daß mittels einer Gießbüchse, eines Gefäßes mit engem Ausgußrohr, flüssiger Tonschlamm (franz. barbotine) aufgetragen wird; ähnlich wie der Konditor mittels einer unten durchlochten Papiertüte Verzierungen flüssigen Zuckers auf einem Kuchen anbringt. In dieser Weise sind die Buchstaben des Inschriftfrieses und das ornamentale Rankenwerk hergestellt. Ihre meist gleich starken, wulst-



Abb. 3. Oberteil einer Terrakottavase
South Kensington Museum, London

ähnlichen Formen, die sich nur an den Enden zuspitzen, sind ein Ergebnis der Technik. Für das körnige, gepunzte Muster der Grundfläche und für die kleinen Sternrosetten dagegen hat man Metall- oder Holzstempel verwandt; auch die Musterung der Gewänder ist durch Eindrücke der gleichen Stempel angedeutet und zum Ausdruck gebracht worden.

Das dritte Stück (Abb. 4, 5) ist deshalb von besonderem Interesse, weil sich bei ihm auch der untere Teil erhalten hat. Wir erkennen hier besonders gut die an



Abb. 4. Oberteil einer Terrakottavase
Museum des Louvre, Paris

den antiken Pithos erinnernde Gestaltung der Gefäße, den eiförmigen, sich nach unten zuspitzenden Körper und die Einziehung am Halse, verdeckt durch die beschriebene durchbrochene Doppelwandung. Die Dekoration ist hier jedoch wesentlich einfacher und roher ausgeführt. Das Figürliche tritt dem Ornamentalen gegenüber in den Hintergrund. Die Löwenköpfe wechseln mit Widderköpfen ab; die Frauenbrustbilder am Rande wiederholen sich auch hier, aber die sonstige Oberfläche des Gefäßes ist mit Ornamenten und kleinen Figuren bedeckt.

Diese roh und kindlich gezeichneten Figuren sehen wie Karikaturen auf die gut modellierten Relieffiguren aus, die sich an den gleichen Stellen der vorher erwähnten Vasen finden. Auch sie sind in der Barbotinetechnik hergestellt, was das Kindliche der Formen einigermaßen erklärt.

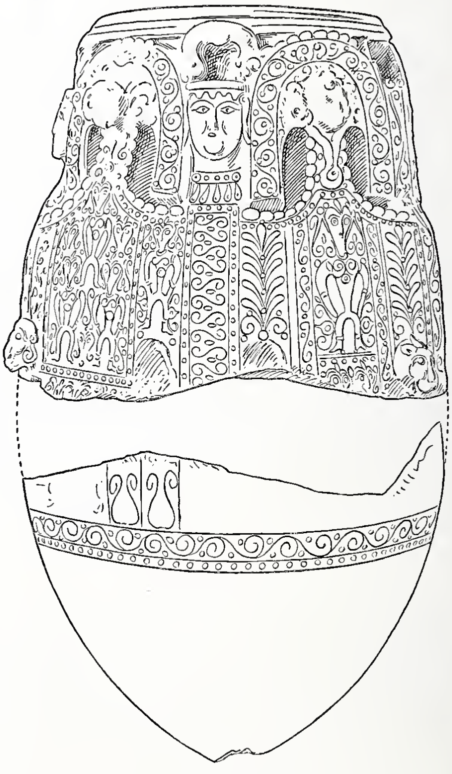


Abb. 5. Terrakottavase
Ergänzung von Abb. 4

Der im Besitz des Verfassers befindliche vierte Vasenteil (Abb. 6) besteht nur aus dem Vasenhalse und dem oberen Teil des durchbrochenen Mantels. Die Übereinstimmung mit der Louvre-Vase ist eine sehr große; aber die bessere Erhaltung des Berliner Fragments läßt erkennen, daß hier wie dort innerhalb der von einer Ornamentborte eingefaßten Rundbogen abwechselnd eine Frauenbüste und ein Löwenkopf angebracht sind.

Die drei eben besprochenen Stücke stehen technisch und künstlerisch nicht auf gleicher Höhe. Die Londoner und Béarnschen Stücke nehmen die erste Stelle ein, dann kommt das Berliner Fragment und an letzter Stelle die Vase des Louvre.

* * *

Bei der stilistischen Betrachtung der Terrakottavasen kommen vor allem das Béarnsche und das Londoner Fragment



Abb. 6. Oberteil einer Terrakottavase
Privatbesitz, Berlin

(Abb. 2 und 3) in Frage. Sie sind beide sorgfältiger als die übrigen gearbeitet, und bei letzterem ist das durchbrochene Rankenwerk besonders charakteristisch. Es sind Ranken dargestellt, die sich untereinander verschlingen und in Palmetten öffnen; besetzt sind diese Ranken mit kleinen Einrollungen, die den Anschein von Buckeln oder Knöpfen haben. Weitere charakteristische Ornamente sind S-förmige Bildungen, die teils übereinander, teils nebeneinander angeordnet sind und dann Wellenranken gleichen. Ausgebildetere Wellenranken in Verbindung mit Sternrosetten oder solche Stern- oder Perlenrosetten allein bilden die Umrahmungen und den halbrunden Abschluß der fünf durchbrochenen Felder auf der Doppelwandung des Vasenhalses. Das Louvre-Fragment (Abb. 4, 5) ebenso wie das Bruchstück im Besitz des Verfassers (Abb. 6) zeigen als sonst nicht vorkommendes charakteristisches Motiv die Verzierung eines Pilasters oder hochgestellten Rechtecks mit einer Pflanzenstaude, die aus zwei Rankenvoluten mit lappigen Blättern und beerenähnlichen Früchten emporsteigt.

Auf dem Béarnschen und dem Londoner Fragment finden sich die gleichen kleinen bartlosen Figuren. Ihre Körperformen sowie das Vorkommen des Dolches, den eine der Figuren im Gürtel trägt, zeigen an, daß es sich um männliche Figuren handelt. Die Kleidung ist der mit engen Ärmeln versehene und über das Knie reichende persische Leibrock (kabâ), der schräg über der Brust geschlossen und um die Taille durch einen Gürtel zusammengehalten wird. Der mit runden Kreisen, deren Ornamente durch Punkte nur eben angedeutet sind, gemusterte Stoff ist mit einer Borte versehen, die den Rocksaum, das Handgelenk und auch den Oberarm umgibt. Auch hier kann von einer genauen Wiedergabe des Musters natürlich keine Rede sein. Immerhin hat der Künstler wohl nicht nur die allgemeine Tracht, sondern auch eine bestimmte Stoffgattung zum Ausdruck bringen wollen. Die sassanidischen und dann auch die muhammedanischen Seidenstoffe zeigen in ihrer Musterung meist größere oder kleinere Kreise mit figürlichen, meist Tierdarstellungen. Bemerkenswert sind ferner die Tiraz genannten islamischen Gewandborten, die meist den Namen des Herrschers enthielten, in dessen Manufaktur sie gefertigt waren. Als solche waren die Tirazborten, deren Verleihung ein Souveränitätsrecht des Islams involvierte, für den Träger ein auszeichnendes Merkmal und bildeten als Saum und am Oberarm den vornehmsten Teil eines Ehrenkleides [1].

---

[1]) J. Karabacek, Papyrus Erzherzog Rainer. Führer durch die Ausstellung. Wien 1894. S. 265.

Die Kopfbedeckung besteht anscheinend aus einer spitz zulaufenden Mütze, vorn von zwei wulstartigen, sich nach oben verjüngenden Bändern eingefaßt und im Zwischenraum mit einem Bande und einem rosettenartigen Schmuckstück versehen. Ein Vergleich mit einer unter den ägyptischen Mamelucken des XIV. Jahrhunderts üblichen Turbanform liegt nahe. Vielleicht handelt es sich auch hier um einen solchen Hörnerturban, bei dem zwei aus dem Turbanstoff geflochtene, nach oben ausladende Hörner eine bestimmte Rangklasse des Trägers andeuteten [1]). Das Material, der Ton, mag es mit sich gebracht haben, daß der Künstler diese Hörner nicht frei abstehend, sondern am Turban anliegend modelliert hat. Das Haar fällt in zwei, hinter dem Ohr vorkommenden Zöpfen vorn bis in die Höhe der Ellenbogen herab.

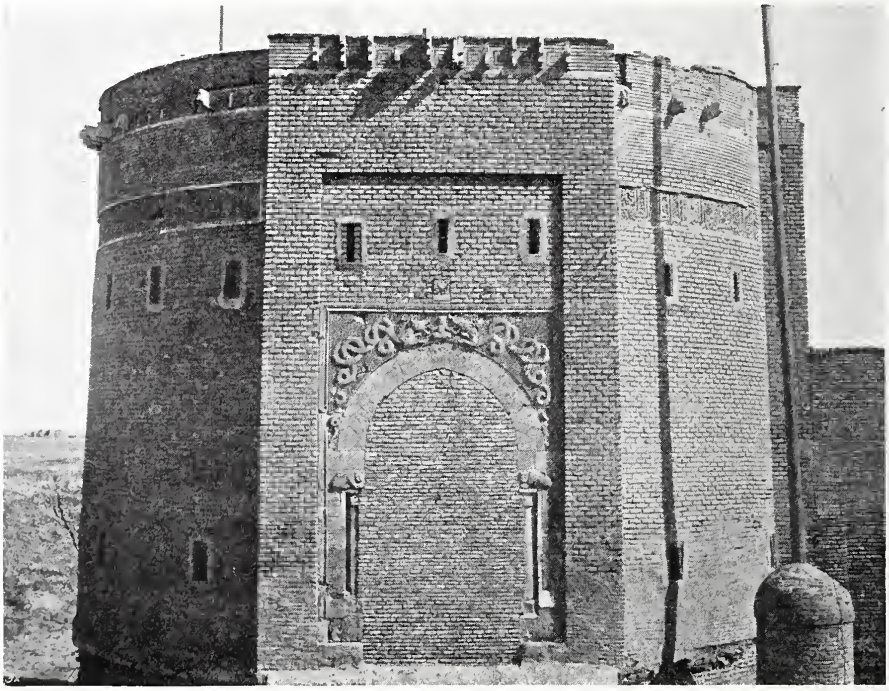


Abb. 7. Talismantor zu Bagdad

In der Hand halten die Figuren teils einen kugelartigen, gekerbten Gegenstand (einen Granatapfel?), teils einen Becher von der üblichen, zylinderartigen, nach oben etwas ausladenden Form, wie sie sich aus emailliertem Glas gefertigt aus dem XIII. bis XIV. Jahrhundert mehrfach erhalten haben. Die mit untergeschlagenen Beinen sitzende Figur (Abb. 3) hält mit der Rechten den Becher und mit der Linken ein mit einer Tirazborte versehenes, gefaltetes Tuch, das wohl als ein Mundtuch, eine Serviette, gedeutet werden muß.[2]) Sie sitzt auf einem taburettartigen, viereckigen Thron,

[1]) Abbildung bei J. Karabacek, a. a. O. S. 272.

[2]) Ein gleiches Tuch ist auch auf der Porträtmedaille des Chalifen el-Muktadir (Abb. 18) wiedergegeben. H. Nützel (Zeitschrift für Numismatik, Sonderabdruck S. 259) glaubt hier, wohl irrtümlich, ein mit einem Knauf versehenes Instrument (Dolch?) zu erkennen.

der von zwei mit Knäufen versehenen Stäben flankiert wird, und dessen Hinterlehne in einem Spitzbogen hinter dem Kopfe emporsteigt. Rankenornament deutet an, daß der Thron mit einem ornamental gemusterten Teppich oder Stoff bedeckt gedacht ist.

Bei allen vier Vasenfragmenten wiederholen sich unter dem Rande die großen Frauenbüsten.[1]) Die entblößte Brust bedeckt ein reicher Schmuck, ein perlenbesetztes Band, von dem Troddeln herabfallen. Die Stirn umgibt ein breites Schmuckband, unter dem, in der Mitte durch ein Juwel gehalten und geteilt, das Haar sichtbar wird,



Abb. 8. Drachenrelief am Talismantor zu Bagdad

das vor den Ohren in zwei gedrehten Locken herabfällt. Auch diese sind mit Schmuckstücken besetzt. Die Kopfbedeckung ist nicht genau erkennbar; es scheint, daß es sich um eine mit Juwelen besetzte spitze Mütze handelt.

* * *

Welcher Zeit und welcher Örtlichkeit müssen nun diese Terrakottavasen zugeschrieben werden? Das Vorkommen von arabischen Buchstaben in Neschi-Schrift (Abb. 2) schließt, wie gesagt, eine frühere Entstehung als die zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts aus.

[1]) Bei dem Béarnschen Bruchstück sind noch die untersten Enden des Halsschmuckes sichtbar.

Zu den wenigen Resten, die sich noch aus der Chalifenzeit in Bagdad erhalten haben, gehört im Osten der Stadt ein gewaltiger festungsartiger Turm der ehemaligen Stadtmauer (Abb. 7). Eine Inschrift, die, aus Tonplatten zusammengesetzt, den runden Backsteinturm umzieht, besagt, daß der Bau im Jahre 618 d. H. (= 1221 n. Chr.) von dem 18. abbassidischen Chalifen Alnassir lidin-allahi (d. h. der Beschützer der Religion Gottes) vollendet worden ist.[1]) Durch diesen Turm führte einst eins der Haupttore der Chalifenstadt, das Tor »Ḥalba«, das der siegreiche Osmanensultan Murad IV.



Abb. 9. Sassanidischer Drache
Gewandmuster von einem Felsrelief in Tak-i-Bostan

im Jahre 1638 nach seinem Einzuge in die Stadt schließen ließ. Es wird heute Talismantor genannt. Das eigentliche, aus Werkstein errichtete Portal liegt, nach gleichartigen Vorbildern der mittelalterlichen persisch-islamischen Architektur, innerhalb einer hohen rechteckigen Flachnische. Zwei Säulen tragen den überhöhten Rundbogen, der auf zwei in Relief gearbeiteten, sitzenden Löwenfiguren ruht. Die Zwickel sind mit einem ornamentalen Rankenwerk bedeckt, auf dem in hohem Relief zwei als Gegenstücke behandelte drachenähnliche Fabeltiere angebracht sind (Abb. 1, 8). Die vielfach verschlungenen Windungen des Körpers füllen den größten Teil der Zwickelflächen, während der Vorderteil des Fabeltieres verhältnismäßig kurz und gedrungen dargestellt ist. In

[1]) Vgl. den Anhang. — Die Abb. 7 sowie mehrere weitere Aufnahmen verdanke ich Herrn Edgar Anders, ehemaligem Dragoman am Kaiserlich Deutschen Konsulat in Bagdad.

der Mitte sitzt mit untergeschlagenen Beinen die Gestalt eines Mannes, der die Arme in die Rachen der Untiere steckt und ihre Zunge festzuhalten scheint.

Diese drachenähnlichen Untiere erinnern auf den ersten Blick an ähnliche chinesische Gebilde. Bei eingehenderer Betrachtung kommt man jedoch zur Überzeugung, daß es sich hier nicht um den chinesischen Drachen handelt, der mit vier Beinen, krokodilartigem Körper und meist ungeflügelt dargestellt wird, sondern um ein Fabeltier mit dem langen, gleichmäßig sich verdünnenden, geschuppten Leib der Schlange. Der Vorderkörper ist der eines Säugetiers; Löwenpranken, wolfsartiger Kopf mit spitzen Ohren, großem, zähnebesetztem Maul und merkwürdig nach oben aufgeworfenem



Abb. 10. Sassanidischer Drache
Seidenstoff im Sout Kensington Museum zu London

Oberkiefer. Auf dem Kopf sitzen hörnerartige Auswüchse und über dem Schenkel steigen kurze, ornamental behandelte, geschwungene Flügel empor.

Fabeltiere mit so gestaltetem Vorderkörper finden sich nun in vollständig gleicher Wiedergabe auf sassanidischen Denkmälern. Den Schlangenkörper ersetzt hier ein fächerartig mit Pfauenfedern ornamentierter Schweif. Von einem Kreis umgeben, kommt dieses Fabeltier, das mit Unrecht als Greif bezeichnet wird,[1]) z. B. auf dem

[1]) Die charakteristische Gestalt des Greifen ist der geflügelte Löwenkörper, Vogelkopf mit Hakenschnabel, daneben herabhängende Fleischlappen und Säugetierohren. Der Greif ist seit der babylonisch-assyrischen Kunst im Orient heimisch. Darüber, vor allem auch über den Doppelgreifen, das Wappen der Ortokiden im XIII. Jahrhundert, vgl. F. Sarre, Ein orientalisches Metallbecken des XIII. Jahrhunderts im Königlichen Museum für Völkerkunde zu Berlin. Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. 1904, S. 64ff.





Abb. 11 a Abb. 11 b
Ortokidische Münzen
Im K. Münzkabinett zu Berlin

Gewande der Reiterstatue des Königs Chosro II. in der Felsgrotte von Tak-i-Bostan vor (Abb. 9); ein fast gleich gezeichneter grüner Seidenstoff befindet sich im South Kensington Museum zu London (Abb. 10).[1]) Auch als Stempel auf Tonwaren sehen wir dies Fabeltier, das vielleicht ein königliches Abzeichen oder Wappen ist, an einer sassanidischen Vase, die de Morgan in Susa gefunden hat[2]),

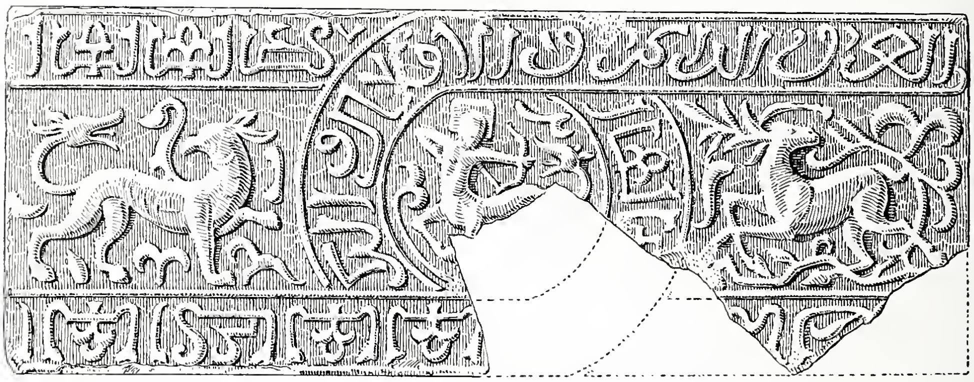


Abb. 12. Gipsfries mit Fabeltieren
Privatbesitz, Berlin

und ferner auf einem schon der islamischen Zeit angehörenden Tongefäß; hier in Verbindung mit einer arabischen Inschrift.[3])

Das gleiche Fabeltier findet sich ferner auf einer sassanidischen Silberschale der Eremitage[4]) und auf zwei Reliefs des Museums in Konstantinopel.[5]) Auch an der Pa-

---

[1]) Abb. 9 und 10 sind dem im Erscheinen begriffenen großen Tafelwerke von Julius Lessing: »Gewebesammlung des K. Kunstgewerbemuseums zu Berlin. VI« entnommen; Abb. 9 gehört zu den vom Verfasser dieser Zeilen in Tak-i-Bostan in Gemeinschaft mit Herrn Professor B. Schulz angefertigten Aufnahmen und Abdrucken der in den dortigen Felsreliefs vorkommenden Stoffmuster. — M. Dreger (Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei. Wien 1904) bildet in Taf. 37 a einen Seidenstoff ab, der neben den in Kreise gestellten sassanidischen Drachen auch Elefanten und Flügelpferde zeigt. Neuerdings (Ostasiatisches in der spätantiken Weberei. Wien 1905) weist Dreger auf die bemerkenswerte Übereinstimmung hin, die der persische Drache mit den indischen Garudas, papageiartigen Vögeln, aufweist, die nach Grünwedel mindestens schon im III. Jahrhundert v. Chr. nach Indien eingedrungen sind. Auf die interessanten Folgerungen Dregers kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden.

[2]) Délégation en Perse. Mémoires. Tome I. Paris 1900, Fig. 88.

[3]) Karabacek, a. a. O. S. 142.

[4]) Kondakoff, Tolstoi; Reinach, Antiquités de la Russie méridionale. Paris 1891, Abb. 383.

[5]) Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. 1904, S. 312, Abb. 89. — Ich möchte diese Drachenreliefs auch für sassanidisch und nicht für seldschukisch halten.

lastfassade von Mschatta[1]) kommt der sassanidische Drache vor, bei dem Strzygowski den »mesopotamisch-iranischen Ursprung« des Motivs ausdrücklich betont.

Als direkte Weiterbildungen des sassanidischen Drachen sind nun unserer Meinung nach die Fabeltiere am Portalrelief des Bagdader Talismantores (Abb. 1. 8) aufzufassen. Der Vorderkörper ist der gleiche geblieben, und nur der Pfauenschwanz hat sich in den geschuppten Leib der Schlange verwandelt.

Dieses bemerkenswerte Bagdader Denkmal der Chalifenzeit ist bisher nicht veröffentlicht worden. Wir sind der Ansicht, daß es sich um ein Triumphtor, um ein Siegesdenkmal handelt, und daß die durch ein Diadem und den Nimbus als Herrscher charakterisierte Figur in der Mitte den Chalifen selbst darstellen soll, der über seine als Untiere personifizierten Widersacher triumphiert. Vielleicht sollte der Gedanke zum Ausdruck kommen, daß der Fürst in dem Maße seine Feinde gezähmt hat, daß er unbeschadet die Hand in ihren Rachen stecken darf.



Abb. 13.
Ornamentborte mit Fabeltieren
Marmorrelief in Konia

Alnassir ist »der letzte der Abbassiden, der es versuchte, dem Chalifat wiederum seinen alten Glanz und seine frühere Macht zu verleihen«.[2]) Sein größter Widersacher war der Schah von Khwārizm Ala-al-din Muhammed (1199—1220 n. Chr.), der ganz Persien eroberte und sich eben (1217) anschickte, auch das Chalifat von Bagdad über den Haufen zu werfen, als die Mongolenhorden Dschingis-Chans, vielleicht vom Chalifen gerufen und mit ihm verbündet, in sein Gebiet eindrangen und ihn zur Rückkehr zwangen. Muhammed Schah starb drei Jahre später (1220) auf der Flucht vor den Mongolen auf einer Insel des Kaspischen Meeres. Vielleicht steht die Darstellung unseres Reliefs in einem gewissen inneren Zusammenhang mit diesen gleichzeitigen politischen Ereignissen. Der Chalif hat in dem Denkmal die durch seine Politik bedingte Errettung des Chalifats dadurch zum Ausdruck gebracht, daß er sich selbst darstellte, wie er seine beiden Widersacher, den Schah von Khwārizm und die Mongolen, in Gestalt von gebändigten Untieren im Zaum hält und sich dienstbar macht.

Diese merkwürdige Darstellung findet ihr Seitenstück in einer ungefähr gleichzeitigen mesopotamischen Münze, einer Kupfermünze der ortokidischen Fürsten von Khartapird, des Imad-ed-din Abu Bekr (1185—1203 n. Chr.), von der sich Exemplare im British Museum[3]) und im Kgl. Münzkabinett zu Berlin befinden. Das besser erhaltene Berliner Exemplar (Abb. 11b) zeigt ganz deutlich, daß hier der Kampf zwischen einem Manne und einer Schlange dargestellt ist. Ersterer umschlingt mit dem rechten

[1]) Ebendort Taf. VIII D.
[2]) G. Weil, Geschichte der Chalifen. Mannheim 1851. 3. Band, S. 366.
[3]) Catalogue of Oriental Coins. Vol. III. no. 361, datiert 585 d. H. (= 1189 n. Chr.).

Bein den Hals des Untieres, um es niederzudrücken, faßt mit dem rechten Arm nach dem Kopf, dessen Rachen weit aufgesperrt ist, und holt mit dem mit kurzem Schwert bewährten linken Arm zum Schlage aus.[1]) Das aufgesperrte Maul des Schlangenkopfes und die verschlungenen Windungen des Körpers haben mit dem Bagdader Relief vom Jahre 1221 die größte Ähnlichkeit. Der typisch gestaltete Schlangenkopf findet sich ferner auf einer Kupfermünze des ortokidischen Fürsten von Mardin, Nasir-al-din (1200—1239 n. Chr.), die einen bogenschießenden Kentauren wiedergibt, wie er einen Pfeil in den geöffneten Rachen eines Drachenkopfes schießt.[2]) Letzterer entwickelt sich in phantastischer Weise aus dem Schweife des Kentauren (Abb. 11 a).

Das gleiche Motiv findet sich merkwürdigerweise auch bei einem aus Formen gepreßten Gipsfriese in der Sammlung des Verfassers (Abb. 12). Zwischen zwei Schriftbändern, die den ornamentalen Schriftcharakter des XII.—XIII. Jahrhunderts zeigen, sind abwechselnd ein Greif, ein Hirsch und ein in ein Rundmedaillon komponierter, bogenschießender Kentaur angebracht. Auch hier endigen bei den Tieren die Schweife in Drachenköpfen. Die Herkunft des Frieses ist nicht gesichert, aber die Übereinstimmung mit dem ortokidischen Münzenbilde macht die Herkunft aus derselben Gegend, aus dem ortokidischen Mesopotamien, sehr wahrscheinlich.[3])



Abb. 14 a



Abb. 14 b

14 a. Ortokidische Münze im K. Münzkabinett zu Berlin
14 b. Vergrößertes Detail der Münze

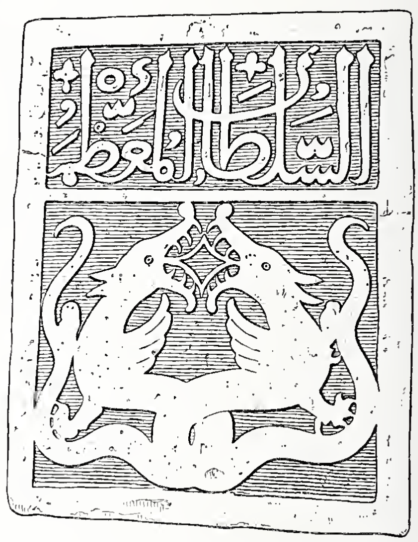


Abb. 15. Ortokidisches Relief
Im Arab. Museum, Kairo

In nächste Beziehung zu diesem Stuckrelief kann eine Reliefdarstellung gebracht werden, die die Rückseite einer byzantinischen Marmorplatte in Konia bildet (Abb. 13). Auch hier sieht man Bandverschlingungen und runde Medaillons mit Hirsch- und Sphinxfiguren. Die Schweife der letzteren endigen wiederum in Drachenköpfen. Das Relief dürfte aus der Blütezeit der Stadt zu seldschukischer Zeit, also gleichfalls aus dem XII.—XIII. Jahrhundert stammen.

Zwei sich anfauchende Drachen, deren Schlangenkörper verschlungen sind, zeigt ferner eine Münze des ortokidischen Herrschers von Kaifa, Fachr-ed-din Kara arslan (1148—1174 n. Chr.)[1]). Diese Darstellung bildet ein rundes Medaillon, das links

---

[1]) Der Katalog des British Museum (p. 137) gibt irrtümlich an, daß die linke Hand das Ende des Drachenschwanzes hält.

[2]) Im British Museum (Catalogue no. 429), datiert 599 d. H. (= 1202 n. Chr.).

[3]) Die sich wiederholende Inschrift enthält nach E. Mittwochs Lesung einen Segensspruch.

am Thronsessel des Herrschers, einem Wappenschilde vergleichbar, angebracht ist (Abb. 14).

Ein interessantes Seitenstück zu diesem Münzbilde und auch zu dem Relief am Talismantor von Bagdad ist ein aus dem Mausoleum des mameluckischen Sultans Muajjad Scheich (1412—1421 n. Chr.) stammendes Steinrelief (Abb. 15) des Arabischen Museums von Kairo[2]. Max van Berchem[3] weist darauf hin, daß der Schriftduktus, der hier ausgedrückte Sultanstitel und auch das Schlangenmotiv unägyptisch seien, und er vermutet in dem Stein ein Beutestück, das der Sultan Muajjad aus seinen Kämpfen mit Muhammed von Karamanien, dem Erben der Staaten und Titel der Seldschuken von Rum (Kleinasien), heimgebracht hat. Die Übereinstimmung mit dem Drachenmedaillon auf der Münze des ortokidischen Fürsten von Kaifa (Abb. 14) möchte es uns fast als gewiß erscheinen lassen, daß hier die gleiche Herkunft vorliegt, daß es sich auch hier um ein ortokidisches Monument aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts handelt, das als Beutestück nach Ägypten gekommen ist. Für diese Zeit und für diese Herkunft würden auch der Schriftcharakter und die Herrschertitel passen.

Auch für die beiden Löwenreliefs, die den Bogen am Talismantor tragen, finden wir unter den mesopotamischen Münzen des ausgehenden XII. Jahrhunderts ein Analogon in einer Kupfermünze, die auf den Namen des großen Ajjubiden Saladin (564—589 d. H. = 1169—1193) im Jahre 583 d. H. geprägt ist (Abb. 16). Die Stellung und Bewegung sowohl wie Einzelheiten (z. B. der hinter dem Schenkel hervorkommende, nach oben gerichtete Schweif) sind auf der Münze und auf dem Bagdader Relief die gleichen (Abb. 17).



Abb. 16
Münze Saladins
Im K. Münzkabinett
zu Berlin

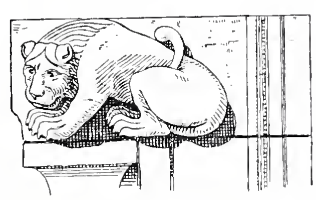


Abb. 17
Detail vom Talismantor
in Bagdad

Zur Bekräftigung unserer Hypothese, daß die zwischen den beiden Schlangen sitzende Figur des Bagdader Reliefs den Chalifen Alnassir selbst darstellen soll, mag an ein anderes Chalifenporträt, an die schon erwähnte, dreihundert Jahre früher entstandene Bildnismedaille des Chalifen Abu-l-Fadl Dschafar el-Muktadir billah (295—320 d. H. = 908—932 n. Chr.) erinnert werden (Abb. 18). Auf dieser einzigartigen, wahrscheinlich für seine vertrautesten Trink- und Spielgenossen angefertigten Medaille ist der als Schlemmer und Wüstling bekannte 18. Abbasside zweimal, als Lautenspieler und beim Trinkgelage, anscheinend porträtähnlich wiedergegeben, und zwar in der gleichen Pose wie auf unserem Relief, nach orientalischer Weise mit untergeschlagenen Beinen sitzend.[4]

Was uns nun in diesem Zusammenhange das Bagdader Chalifenrelief besonders interessant und bemerkenswert macht, ist der Umstand, daß wir in formaler und stilistischer Hinsicht eine nahe Verwandtschaft mit den Verzierungen der Terrakottavasen

---

[1]) Abgebildet in: Numismata orientalia, London 1875, Pl. IV No. 6.
[2]) Herz-Bey, Catalogue 1895, p. 186 No. 57.
[3]) Corpus inscriptionum arabicarum. Paris 1903, No. 510. Abb. Pl. XLIII No. 3.
[4]) H. Nützel, a. a. O.

konstatieren können. Bei den Vasen (Abb. 3) findet sich ein aus verschlungenem Rankenwerk gebildetes Muster, das mit dem Hintergrund des Steinreliefs überraschende Ähnlichkeit hat (Abb. 1. 8). Dieses ist freilich seinem Material entsprechend bedeutend sorgfältiger und feiner ausgebildet; die einzelnen Formen, die zarten Ranken mit den daransitzenden Palmetten und Halbpalmetten sind klar wiedergegeben und ausführlich behandelt, während die Tonmodellierung der Vasen nur das Muster im allgemeinen zum Ausdruck zu bringen vermag. Aber trotzdem ist eine stilistische Übereinstimmung unverkennbar, vor allem auch in dem schon oben erwähnten Motiv der kleinen Einrollungen, die wie unentwickelte Knospen an den Ranken sitzen; bei den Vasen ist der organische Zusammenhang dieser kleinen Ansätze zu den Ranken kaum noch wahrnehmbar, und sie wirken fast wie wahllos zwischengestreute Perlen.

Fassen wir ferner die mit untergeschlagenen Beinen sitzende Figur des Chalifen auf dem Bagdader Relief näher ins Auge (Abb. 1 und 8), so ermöglichen die Photographie und das verwitterte Steinrelief selbst wohl auch nicht, Einzelheiten im Kostüm in dem Maße zu erkennen, wie sie auf den Vasen zum Ausdruck kommen. Wir sehen nur soviel, daß der Chalif mit einem Diadem bedeckt, *bartlos* und in einem Gewande *mit eng anschließenden Ärmeln* dargestellt ist. Vor allem bemerkenswert sind die *langen, vorn herabfallenden Locken.* Alles Eigentümlichkeiten, die sich bei den Vasenfiguren wiederholen (Abb. 2 und 3).

In der alten Zeit wurde das Haupthaar nicht, wie es jetzt im Orient üblich ist, geschoren, sondern man trug es in der Mitte gescheitelt und in Locken herabfallend.[1]) Mit langen Locken ist z. B. auch der Chalif el-Mutawakkil ʿala-llah auf einem Dirhem vom Jahre 241 d. H. (= 855 n. Chr.) wiedergegeben. Diese im Wiener Kabinett befindliche Münze[2]) und die erwähnte Porträtmedaille in Berlin (Abb. 18) sind übrigens die einzigen, bisher bekannten mittelalterlichen Porträtdarstellungen von Chalifen und als solche von ganz besonderem geschichtlichem und kunstgeschichtlichem Wert.

Weitere Beispiele der mittelalterlich-islamischen Kunst, die Figuren mit langen Locken oder geflochtenen Zöpfen wiedergeben, finden sich auf zwei Reliefs, die ehemals an einem Stadttor in Konia in Kleinasien angebracht waren und sich jetzt im Museum dieser Stadt befinden (Abb. 19). Die bemerkenswertesten Denkmäler der Hauptstadt des Seldschukenreiches von Kleinasien gehören, wie wir gezeigt haben[3]), der ersten Hälfte und Mitte des XIII. Jahrhunderts an und sind größtenteils von auswärtigen, vor allem von persischen Künstlern ausgeführt worden. Diese merkwürdigen geflügelten Genien von Konia, auf die ich mir an anderer Stelle noch einmal näher einzugehen vorbehalte, sind interessante Beispiele der seldschukisch-persischen Kunst dieser Zeit; sie befanden sich an einem nicht mehr vorhandenen Tore der von Sultan Kai-Kobad I. im Jahre 1221 vollendeten Befestigungsbauten der Stadt.[4])

---

[1]) Ein Schriftsteller aus der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts, Abul faradsch al Isfahani (bei A. von Kremer, Kulturgeschichte des Orients II, S. 223) erwähnt in seinem Kitab el Aghani (VII, 143), daß alte Leute, um jung zu erscheinen, falsche Haarlocken benutzten. Überhaupt wurde auf die Haartracht und die Pflege des Haares viel Wert gelegt, da in alten arabischen Gedichten angesehene Männer mit moschusduftenden Haaren geschildert werden (von Kremer, a. a. O. II, S. 208).

[2]) E. von Bergmann in der Numismat. Zeitschr. I, S. 445—456 und H. Nützel, a. a. O.

[3]) Fr. Sarre, Reise in Kleinasien, Forschungen zur seldschukischen Kunst usw. Berlin 1896, S. 39ff.

[4]) Ch. Texier hat die Reliefs noch in den Zwickeln der »Porte du Bazar« gesehen und abgebildet (Description de l'Asie Mineure. Paris 1849. II. pl. 97).

Ein ferneres Beispiel für die im Beginn des XIII. Jahrhunderts in der islamischen Welt übliche Tracht der langen Locken bilden die Darstellungen auf einigen persischen Lüsterfliesen, die wegen der tief goldbraunen Lüsterfarbe der Frühzeit dieser Technik zugeschrieben werden müssen. Die meisten uns bekannten figürlichen persischen Lüsterfliesen gehören erst der zweiten Hälfte des XIII. und dem XIV. Jahrhundert an. Sie zeigen ebenso wie die gleichzeitigen figürlichen Mossulbronzen, bei Männern und Frauen eine ganz andere Haartracht, zwei kurze, höchstens bis zur Schulter herabfallende, hinter den Ohren vorkommende Locken, eine Haartracht, wie sie noch heute in Persien getragen wird.

Unserer Vermutung nach hat die altarabische Sitte, das Haupthaar in langen Locken zu tragen, seit dem Ende des XII. Jahrhunderts nach und nach aufgehört und der wahrscheinlich durch die Mongolen eingeführten kürzeren Haartracht Platz gemacht. Die eigentümliche Kopfbedeckung der Vasenfiguren, die wir oben (S. 74) als den bei den ägyptischen Mamelucken vorkommenden Hörnerturban erklärt haben, war aber auch schon früher, in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, in Vorderasien in Gebrauch, wie Münzen des Ajjubidenfürsten Aschraf Musa beweisen, der 1228 bis 1337 n. Chr. in Damaskus und Mesopotamien regierte.



Abb. 18
Porträtmedaille des Chalifen el-Muktadir billah
Im K. Münzkabinett zu Berlin

Auch den Taburettthron, auf dem eine der Vasenfiguren beim Trinkgelage dargestellt ist (Abb. 3), sind wir in der Lage, auf gleichzeitigen mesopotamischen Münzen nachzuweisen. So zeigt eine Münze des ortokidischen Fürsten von Mardin, Nassir-ad-din Ortuk Arslan Mansur (1200—1239 n. Chr.), dasselbe viereckige niedrige Taburett, flankiert von zwei mit Knäufen versehenen Pilastern, während eine Münze des Nur al din Muhammed, eines Ortokiden von Kaifa (1174—1185 n. Chr.), jene im Spitzbogen geschweifte Rücklehne wiedergibt, die wir als charakteristische Eigentümlichkeit des Thrones auf dem Londoner Vasenfragment bezeichnet haben.

Alle die erwähnten Münzbilder lassen sich in der Feinheit der Ausführung nicht mit den Figuren auf den Vasen vergleichen; sie sind im Gegensatz zu letzteren roh und unkünstlerisch in der Zeichnung und Prägung. Die Hypothese St. Lane Pooles [1]) hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, daß nämlich die ersten muhammedanischen Bildmünzen des Mittelalters, die bekanntlich byzantinische und antike Vorbilder [2]) nachahmten, aus dem Bestreben hervorgegangen sind, eine gangbare Münze für den infolge der Kreuzzüge mehr und mehr zunehmenden Handel und Verkehr mit den europäischen Kaufleuten zu schaffen. Weder religiöse Indifferenz oder Häresie jener mesopotamischen Dynastien noch auch die Absicht, künstlerisch wertvolle und charakte-

[1]) Catalogue of Oriental Coins, a. a. O. S. VII.

[2]) Die ortokidischen Münzen zeigen Büsten und Köpfe, die nach seleukidischen, sassanidischen und römischen Münzen komponiert sind; eine Münze des Zengiden Nur eddin Muhammed gibt auf der einen Seite Christus, auf der anderen die hl. Jungfrau und die Kaiserin Theodora wieder, also eine direkte Kopie einer byzantinischen Münze (Nr. 598 im Catalogue des British Museum). Die Seldschuken von Konia zeigen Krieger zu Pferde, den hl. Georg mit dem Drachen und den Löwen, mit der Sonne dahinter, das jetzige persische Wappen.

ristische Prägungen herzustellen, kommen bei diesen Bildungen in Frage; sie sind rein praktische Erzeugnisse und geben keinen Maßstab ab für den Stand der Technik und der künstlerischen Fähigkeiten ihrer Zeit, deren Höhe richtiger in den Erzeugnissen einer anderen gleichzeitigen Metalltechnik, in den silber- und goldtauschierten Metallgeräten, den sogenannten Mossulbronzen, zur Geltung kommt.[1]) Wir weisen hier nur auf die rein äußerlichen, in der Darstellung begründeten Übereinstimmungen zwischen jenen Münzen und dem Figurenschmuck der Vasenfragmente hin. Auf allen den angeführten Münzen ist der Fürst wie hier bartlos wiedergegeben, er sitzt in der gleichen Weise mit untergeschlagenen Beinen auf seinem Thron, er trägt denselben mit engen Ärmeln versehenen, am Oberarm und am Halsausschnitt mit Tirazborten verbrämten, an der Hüfte durch einen Perlengürtel zusammengehaltenen persischen Rock; aber statt des Symbols der Herrschaft, der Kugel, die der Fürst dort in der Hand hält, sehen wir die Figuren der Vasenfragmente beim Zechgelage dargestellt, mit einem Becher in der vor der Brust erhobenen Rechten. Dieser Vorwurf läßt sich in die Anfänge der orientalischen Kunst zurückverfolgen. In den Reliefs von Kujundschik sehen wir, wie der assyrische König Assurbanipal und seine Gemahlin beim Siegesbankett die gefüllten Trinkschalen zum Munde führen, eine sassanidische Silberschüssel[2]) zeigt uns den König, wahrscheinlich Chosro II., beim Weingelage, umgeben von Dienern und Musikanten, mit untergeschlagenen Beinen auf einem Thron sitzen; der muhammedanischen Epoche gehört die schon mehrfach erwähnte Porträtmedaille des Chalifen el-Muktadir billah an (Abb. 18). In derselben Weise wie seine Vorgänger auf den Thronen von Ninive und Ktesiphon, hat sich hier ihr Nachfolger in der Herrschaft des mesopotamischen Tieflandes, der Chalif von Bagdad, haben sich die ortokidischen Teilfürsten des XIII. Jahrhunderts auf den in ihren Residenzen hergestellten silbertauschierten Metallgeräten darstellen lassen[3]); auch sie sitzen auf niedrigem Taburett und heben den Weinpokal zum Munde. In dieselbe Darstellungsreihe gehört nun auch der Reliefschmuck unserer Vasenfragmente. Die vielen ornamentalen und figürlichen Übereinstimmungen, die wir im obigen mit Denkmälern des ausgehenden XII. und beginnenden XIII. Jahrhunderts, vor allem mit dem Talismantor in Bagdad und den mesopotamischen Münzen, haben nachweisen können, macht es uns zur Gewißheit, daß die Vasen auf demselben Boden und zur selben Zeit entstanden sind. Vielleicht ist in Übereinstimmung mit seinen Vorgängern, den Herrschern von Mesopotamien, hier der Chalif Alnassir, der auf dem Bagdader Relief ja auch die charakteristischen langen Locken trug, beim Mahle dargestellt. Rechts und links von ihm, zu Füßen des Thrones, stehen zwei Trabanten, der eine gleichfalls ein Weinglas, der andere, wie der Eunuch auf der Chosro-Schale, einen Granatapfel haltend, und wie dort halten Löwen Wache.

Es liegt nahe, auch die reich geschmückten Frauenköpfe der Vasen zu deuten und zu der Trinkszene in Beziehung zu bringen; es sind Porträte von Sängerinnen und Tänzerinnen, die durch ihre Künste das Fest des Fürsten verschönen. Zum Weine gesellen sich Weib und Gesang, wie auf der Chosro-Schale und bei vielen Darstellungen der Mossulbronzen, wo zu Füßen des Fürsten Musikanten sitzen. Entgegen den strengen Sitten der früharabischen Zeit hatte sich im Laufe der ersten Jahr-

[1]) Vgl. hierüber den angeführten Aufsatz im Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. 1904, S. 49 ff.

[2]) Diese Schale hat A. Riegl (Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202, Berlin 1895) publiziert und eingehend über die Darstellung gehandelt.

[3]) Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml., a. a. O., Fig. 7. 8. 10.





Abb. 19. Seldschukische Reliefs
Im Museum zu Konia
(Zeichnung von G. Krecker)

hunderte des Islams die Stellung der Frau verändert. »Die legitime Frau wird in den höheren Ständen gewöhnlich vernachlässigt, und statt ihrer herrschen am Hofe die Sängerinnen, Odalisken und die Eunuchen (v. Kremer, a. a. O. II, S. 107).« Die Haremsdamen des Chalifenhofes waren für die Menge und die Kostbarkeit des Schmuckes, den sie trugen, bekannt. Bei den Frauenbüsten der Vasen sehen wir nun auch kostbare Diademe, mit Edelsteinen besetzte Stirn bänder, wie sie, um ein Mal zu verdecken, eine Halbschwester Harun ar-Raschids in Mode gebracht hatte; wir sehen Ohrringe und »Halsbänder mit goldenen, aus geflochtenem Golddraht bestehenden Quasten und Anhängern« dargestellt, und es fehlt auch nicht die übliche Kopfbedeckung der Sängerinnen und Tänzerinnen, die hohe spitze Mütze.

Über dem Thron sitzen zwei Tauben oder Pfauen, wie sie in gleicher Weise auf einem silbertauschierten Mossulbecken, auf dem ein ortokidischer Fürst auf dem Thron dargestellt ist, vorkommen.[1])

Aller Wahrscheinlichkeit nach haben die Terrakottavasen, die wir nach den uns bekannten Bruchstücken im obigen behandelt haben, gemäß der sich auf Trinkgelage beziehenden Darstellungen zur Aufbewahrung von Wein gedient. Sie sind im ausgehenden XII. oder im Beginn des XIII. Jahrhunderts für den Chalifenhof von Bagdad oder für einen der kleineren Fürsten des nördlichen Mesopotamiens gefertigt worden.[2])

---

[1]) Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. a. a. O. Fig. 7.

[2]) Dieser Herkunft entspricht es auch, daß das dem Verfasser dieser Zeilen gehörende und aus Beirut kommende Vasenfragment in Mossul gefunden sein soll. Die gleiche Provenienz gab der Pariser Händler für die jetzt im Louvre befindliche Vase an.

Der Reliefschmuck der Vasen berührt sich mit dem der gleichzeitigen Metallgeräte, der frühen Mossulbronzen. Und wie in diesem Kunstzweige im Laufe des XIII. Jahrhunderts die Reliefverzierung mehr und mehr verschwindet und der Silber- und Goldtauschierung Platz macht, so tritt auf keramischem Gebiete an Stelle der reich skulptierten Terrakottagefäße die mit Lüsterfarben gemalte Ware. Die frühesten uns bekannten persischen Lüstergefäße, z. B. die große Vase in St. Petersburg, sind in Relief behandelt. Die dann in Persien vor allem zur Blüte gelangte Technik der Lüstrierung ist, wie wir an anderem Orte ausführten, aller Wahrscheinlichkeit nach in Bagdad entstanden, wie auch die tauschierten Bronzen dem mesopotamischen Tieflande ihre Entstehung verdanken. Auf den gleichen Ursprung können wir nun auch unsere Terrakottavasen zurückführen, die in Größe, Form und Reichtum der Dekoration an die berühmtesten keramischen Erzeugnisse des islamischen Westens, an die ein Jahrhundert später entstandenen lüstrierten Prachtvasen der Werkstatt von Malaga erinnern.

ANHANG

VON EUGEN MITTWOCH

A.

Der Reliefschmuck der Vasen, denen der obige Aufsatz gewidmet ist, berührt sich mit dem der frühen Mossulbronzen.

Mit diesem Resultat, das kunsthistorische Erwägungen herbeigeführt haben, stimmt auch der epigraphische Befund überein.

Auf dem Pariser Fragment (Abb. 2) sind nämlich einige Buchstaben erhalten. Diese schließen die Möglichkeit, das Stück, wie es geschehen ist, der frühmuhammedanischen oder gar sassanidischen Zeit zuzusprechen, völlig aus.

Erhalten sind die Buchstaben احد الصا. Dies ist natürlich nichts anderes als das häufige الجدّ الصاعد.

Die Buchstaben zeigen Neschi-Charakter, ja nicht einmal besonders frühen Neschi-Charakter. Die Inschrift, deren Rest in den erhaltenen Buchstaben vorliegt, kann daher nicht früher als ins VI. islamische Jahrhundert gesetzt werden; wahrscheinlich fällt sie erst in das VII., also XIII. nachchristliche Jahrhundert.

In der Inschrift wurde dem Besitzer der Vase in einer Reihe von Synonymen Glück und Heil gewünscht. In solchem Zusammenhang kommen die Wörter الجدّ الصاعد »aufsteigendes Glück« auf Gefäßen zu wiederholten Malen vor. Es seien hier zwei Beispiele angeführt:

Reinaud (Monumens du Cabinet de M. le duc de Blacas, II. S. 421) gibt folgende Gefäßinschrift:

العزّ الدائم والاقبال الزائد والجدّ الصاعد والدهر المساعد والنعمة الكاملة والسعادة الشاملة
والسلامة لصاحبها ابدا .

»Dauernden Ruhm, zunehmendes Wohlergehen, aufsteigendes Glück, günstiges Geschick, vollkommenes Wohlsein, umfassendes Glück und Gesundheit dem Besitzer (dieses Gefäßes) immerdar.«

Auf einem Leuchter der Sammlung Sarre in Berlin (B. 147) heißt es in ähnlicher Weise:

العزّ الدائم.... والدهر المساعد والجدّ الصاعد.... لصاحبه ابدا

»Dauernden Ruhm .... günstiges Geschick, aufsteigendes Glück .... dem Besitzer (dieses Gefäßes) immerdar.«

Gehören diese Gefäße immerhin einer späteren Zeit an (XIV.—XV. Jahrhundert), so sind die beiden Wörter doch auch für ältere Gefäße belegt. Reinaud (a. a. O. Anm. 1) erwähnt einen Kelch aus Kristall, der aus der Abtei von Châteaudun nach der Bibliothek von Chartres gebracht wurde. Diesen Kelch, den Karl der Große nach der Tradition von Harūn ar-Raschīd zum Geschenk erhalten haben soll, setzt Reinaud — wohl aus epigraphischen Gründen — in die Zeit der Kreuzzüge. Auch die Inschrift dieses Kelches enthält viele Segenswünsche, darunter auch die beiden Wörter: الجدّ الصاعد »aufsteigendes Glück«.

B.

Von den Toren in der östlichen Stadtmauer von Bagdad führt eins heute den Namen bāb aṭ-tilasm, »das Talismantor«[1]). Das Tor führt durch einen Turm hindurch. Es ist seit langer Zeit zugemauert.

Um den zylinderförmigen Turm (Abb. 7) läuft oben eine arabische Inschrift herum, welche berichtet, der Chalife an-Nāṣir lidīn Allah (abassidischer Chalife, regierte von 575 bis 622 d. H.) habe den Bau befohlen, und dieser sei im Jahre 618 d. H. (= 1221/22 n. Chr.) vollendet worden.

Die Inschrift ist bereits von C. Niebuhr[2]) gelesen und mitgeteilt worden. Seine Lesung weist jedoch eine Reihe von Ungenauigkeiten auf[3]), die sich nach einer mir zur Verfügung stehenden Photographie der Inschrift (in 3 Blättern) verbessern lassen. Die in eckigen Klammern stehenden Wörter sind, weil gegen Ende eines Blattes befindlich, auf der Photographie nicht sicher zu erkennen. Dies ist um so mehr zu bedauern, als gerade sie die Jahreszahl enthalten. Sie sind nach Niebuhr ergänzt.

Der Text der Inschrift lautet:

بسم الله الرحمن الرحيم واذ يرفع ابراهيم القواعد من البيت واسماعيل ربّنا تقبّل منّا
انت السميع العليم هذا ما امر بعمله سيّدنا ومولانا الامام المفترض الطاعة على كافّة الانام ابو
العبّاس احمد الناصر لدين الله امير المؤمنين وخليفة ربّ العالمين وحجّة الله عزّ وجلّ على
الخلق اجمعين صلوات الله وسلامه عليه وعلى آبائه الطاهرين ولا زالت دعوته الهادية على نفاع
الحقّ منارا والخلائق لها أتباعا وأنصارا وطاعته المفترضة للمؤمنين اسماعا وابصارا وافق الفراغ
[سنة ثمان عشر وستّمائة] وصلواته على سيّدنا محمّد النبيّ وآله الطيّبين الطاهرين.

---

1) Ibn Ǵubair, der Bagdad im Jahre 1185 besuchte, nennt es bāb al-ḥalba (The travels of Ibn Djubair ed. by W. Wright, S. 231), vgl. Guy le Strange, Baghdad during the Abbasid Chalifate. Oxford 1900, S. 281 u. 291.

2) Reisebeschreibung nach Arabien und anderen umliegenden Ländern, II. Bd., Kopenhagen 1778, S. 294 Anm.

3) Vier Wörter fehlen bei Niebuhr, fünf sind verlesen. Außerdem steht bei ihm der Satz, der die Eulogie auf Muhammed enthält, irrtümlich am Anfange der Inschrift, während er in Wirklichkeit ihren Schlußsatz bildet. — manār = Wegzeichen, Leuchtturm. — atbāʿ ist Plural von tabaʿ = tābiʿ.

Übersetzung:

»Im Namen Gottes, des Barmherzigen, des Erbarmers. »»Als Abraham und Ismael die Grundlagen zum Hause legten, (da beteten sie:) unser Herr, nimm (es) an von uns; siehe, du bist der Hörende, der Wissende.«« Dies hat zu tun befohlen unser Herr und Herrscher, der Imām, dem zu gehorchen aufgetragen ist der Gesamtheit der Menschen, Abū l ʿAbbās Aḥmad an-Nāṣir lidīn Allāh, der Emir der Gläubigen und Chalife des Herrn der Welten, der ein Beweis für Gott, den Mächtigen und Hohen, ist der Gesamtheit der Geschöpfe, der Segen Gottes und sein Heil (kommen) über ihn und seine Väter, die reinen. Nicht möge aufhören seine führende Mission zum Nutzen des Rechts ein Wegzeichen zu sein und die Geschöpfe ihr zu folgen und zu helfen und (nicht möge aufhören) der Gehorsam gegen ihn, der aufgetragen ist den Gläubigen, im Hören und Sehen. Es hat stattgefunden die Vollendung im Jahre sechshundertundachtzehn. Sein (Gottes) Segen über unseren Herrn Muḥammad, den Propheten, und seine Familie, die gute, reine.«

Der erste Satz nach den Eingangsworten stammt aus Koran, Sure 2, Vers 121.

Zu dem Titel »Chalif des Herrn der Welten«, der hier dem Chalifen beigelegt ist, vergleiche Berchem, Corpus Inscriptionum Arabicarum, Inschrift Nr. 540 (S. 748), in welcher Qāitbay قيّم خليفة الله »der Stellvertreter des Chalifen Gottes« genannt, der Chalif selbst also ebenfalls als »Chalif Gottes« bezeichnet ist.

Auf den Titel des Chalifen folgen sehr häufig, wie hier (viele Beispiele hierfür bei Berchem), die Worte »Gottes Segen über ihn und seine Väter, die reinen«. Meist ist noch hinzugefügt »und seine Söhne, die geehrten«.

EINIGE FLORENTINISCHE MALER AUS DER ZEIT DES ÜBERGANGS VOM DUECENTO INS TRECENTO

VON WILHELM SUIDA

II. DER CÄCILIENALTAR DER UFFIZIEN.

Cimabues Johannes ist 1302 entstanden, wenig früher, um 1300, die Madonna für S. Trinità. 1298 bis 1300 war Giotto in Rom und malte das Altarwerk für St. Peter. Welche ungeheuren künstlerischen Gegensätze berühren sich in diesen Jahren! Als Zeitgenossen und Rivalen standen die beiden Künstler einander gegenüber: Cimabue, fest überzeugt, daß über ihn hinauszugehen unmöglich sei, Giotto anfangs wahrscheinlich die größte Bestürzung allenthalben erregend. Der Kampf zwischen den beiden Richtungen, dessen Dante gedenkt, und der die letzten Jahre des XIII. und das erste Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts ausfüllt, spiegelt sich in den Werken derjenigen florentinischen Maler, die neben den beiden Größten tätig waren.

Von diesen Zeitgenossen ist aber noch wenig die Rede gewesen, trotzdem sich in Florenz zwei bedeutende datierte Altarbilder von 1307 und 1310 finden, letzteres auch mit dem Namen des Künstlers Pacino di Bonaguida bezeichnet.

Wenden wir uns zunächst zu dem Bilde von 1307. Es ist der überlebensgroße thronende Petrus zwischen zwei Engeln, ehemals auf dem Hochaltar der zerstörten Kirche S. Pier maggiore, jetzt auf dem ersten Altar rechts in S. Simone zu Florenz. Die halb erloschene, schwer lesbare Inschrift, auf die zuerst Gaetano Milanesi aufmerksam wurde, läuft unter den Füßen der Gestalten hin und besagt folgendes: istam · tabulam · fecit · societas · beati · petri · apostoli · de · mense · iunii · sub · annis · domini · M · CCC · VII ·[1]).

Petrus, eine derbkräftige Gestalt mit rundem, von eisengrauem Haare und kurzem Barte umrahmten Kopfe und mit sehr massigen, übergroßen Händen und Füßen, ist mit indigoblauem Untergewande, lichtgrünem Mantel und weißem goldgestickten Pallium bekleidet. Seine Linke hält neben dem großen goldenen Schlüssel ein zinnoberrotes Buch. Er sitzt auf einem breiten Throne von sehr merkwürdiger Form. Nichts von all den gewundenen und gedrechselten Säulchen und Aufsätzen, die die Throne der Madonnen Cimabues noch charakterisieren, sondern eine große Schlichtheit im Aufbau. Gerades Sitzbrett, gerade Lehne, gerade Seitenwangen, keine Fußbank. Die Seitenwangen haben je einen geschweiften Ausschnitt, um zugleich als

[1]) Anmerkung Milanesis in Vasari, Sansoni I, S. 267, in der irrtümlich 1308 statt 1307 angegeben wird. Von F. Kugler dem Cimabue zugeschrieben.

Armlehnen zu dienen. Die Verzierung des Thrones besteht in äußerst geschmackvollen zarten geometrischen Mustern, die Intarsia nachahmen. Nichts von den im Duecento angewendeten vegetabilischen Motiven. Auf etwas erhöhten Postamenten stehen zu seiten der Hauptgestalt zwei Engel, blondhaarige Mädchen in indigoblauen Kleidern mit rosa Mänteln, die durch Spangen an der Brust zusammengehalten, sehr schlicht von den Schultern niederfallen. Die nur über eine Schulter geschlagene antike Toga, wie sie Cimabues Engel noch haben, verschwindet damit. Die Heiligenscheine sind glatt, mit zackigen Rändern versehen. Der Erhaltungszustand des Bildes ist ein ziemlich guter, nur die Köpfe der Engel sind übermalt.

Sehr bedeutsam ist die in dem Werke sich offenbarende Raumanschauung. Der Versuch einer perspektivischen Wiedergabe des Thrones war schon von Cimabue gemacht worden, der Meister des Petrus kommt seiner Absicht ungleich näher. In überraschender, beinahe theoretisierender Weise will er das Hervortreten der Seitenwangen des Thrones dadurch bewirken, daß die Engel je einen Arm in die Lehne hinein und die Hand auf die vordere Volute auflegen. Die sich ergebende und sehr kühne Verkürzung des Unterarmes soll dem Beschauer sogleich die Vertiefung des Thrones zum Bewußtsein bringen. Derselben Absicht auf Verdeutlichung der Raumwirkung dient auch die Haltung Petri. Seine Rechte, zum Segnen vor der Brust erhoben, ist von dieser völlig gelöst, sein rechtes Bein ist etwas vorgestellt, ja die plumpen Zehen greifen sogar über den Bildrand vor.

Sein direktes Vorbild findet dieser Petrus in der bekannten Bronzestatue in St. Peter in Rom. Die gleiche Haltung des Rumpfes, der Arme, der Beine (ebenfalls der rechte Fuß vorgesetzt), der gleiche Kopftypus, fallen auf den ersten Blick auf. Diese Statue hat Wickhoff völlig überzeugend in die Zeit um 1300 und in die Nähe des Arnolfo di Cambio verwiesen (Zeitschrift für bildende Kunst 1890). Ein Aufenthalt unseres florentinischen Malers in Rom ist bei der deutlichen Abhängigkeit von der Statue sehr wahrscheinlich.

Bevor wir weiter nach den Wurzeln dieser großen und eigentümlichen Kunst fragen, sehen wir uns nach anderen Werken des gleichen Meisters um. Das bekannteste unter denselben ist die thronende hl. Cäcilie in den Uffizien (Abb. 9).[1]) Dieses Werk, ehemals auf dem Hochaltar der zerstörten Kirche S. Cecilia, befand sich seit 1783 in S. Stefano und gelangte 1831 in die Uffizien. Vielleicht darf aus der Tatsache, daß die Kirche S. Cecilia 1304 abbrannte,[2]) geschlossen werden, das Bild sei nach diesem Jahre, unmittelbar beim Wiederaufbau für den Hochaltar gestiftet worden.

Schon die Form des Bildes fällt auf: eine rechteckige oblonge Tafel in vertikaler Richtung in drei ungefähr gleiche Felder geteilt, deren mittleres die thronende Heilige, deren seitliche je vier Szenen der Legende einnehmen.[3]) Cäcilie in schwarzblauem Gewande mit leuchtend rosafarbigem Mantel und einem vom Haupte niederfallenden Schleiertuche, über dem ein zierlicher Kronreif sitzt, vergleicht sich in Auffassung und Haltung des Rumpfes und der Extremitäten dem Petrus. Ihr Gesichtstypus ist dem der Engel auf dem Petrusbilde sehr ähnlich. Auch der Aufbau des Thrones folgt

[1]) Corridor I, Nr. 20; im Katalog von 1902 als »Unbekannter«, früher Cimabue genannt nach Vasaris Bestimmung. C. Frey (Loggia de' Lanzi S. 114) glaubt in dem Bilde die Art Taddeo Gaddis wahrzunehmen. Phot. Alinari 986, Brogi 2568.

[2]) Richa, Le chiese di Firenze II, S. 54ff.

[3]) Ähnliche Anlage mit der sitzenden Heiligengestalt und Legendenszenen begegnet im XIII. Jahrhundert in Siena; vgl. Siena, Akademie, den Altar von 1215 (Nr. 1), ferner den Petrusaltar (Nr. 15, Phot. Lombardi).

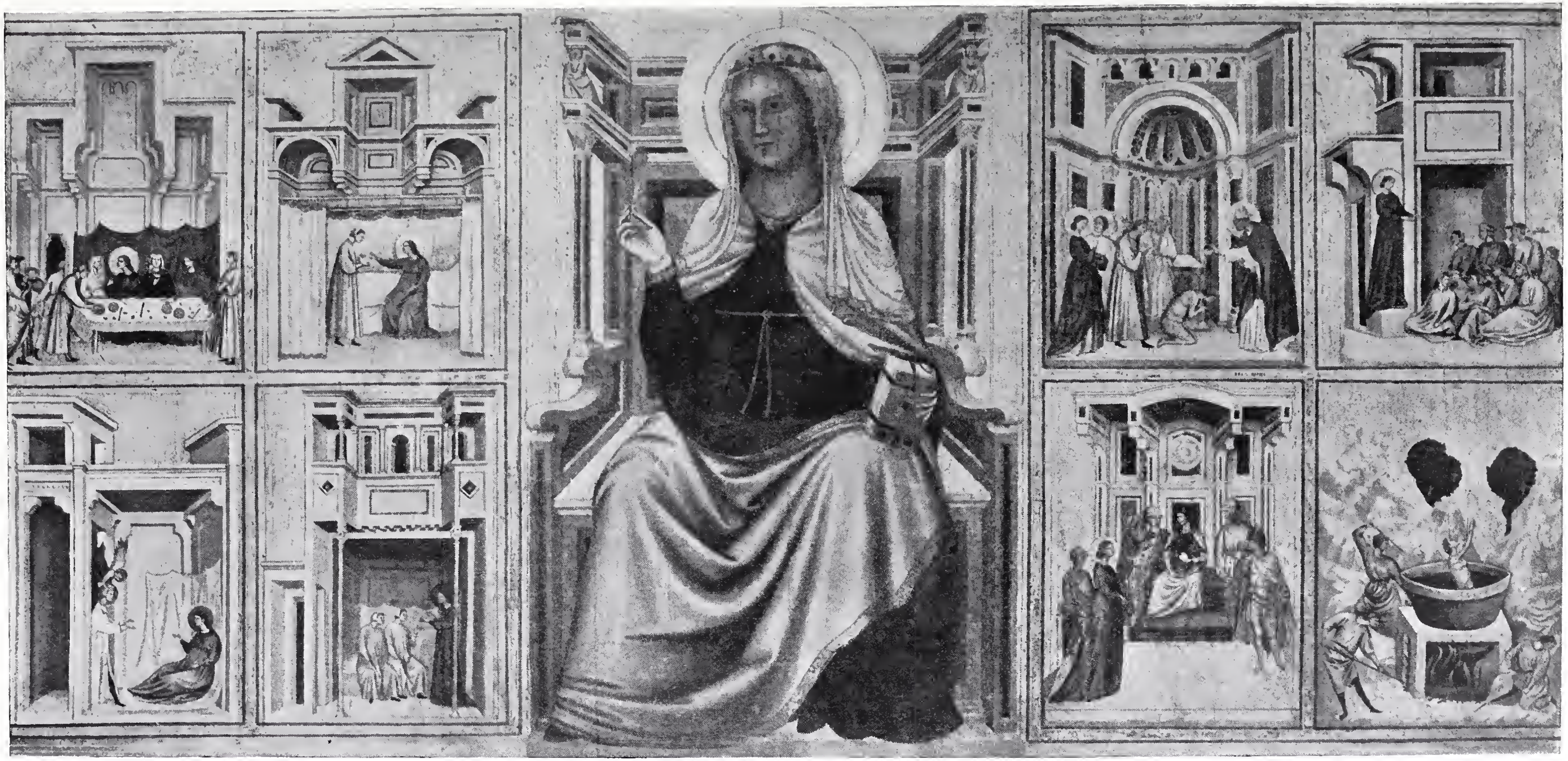


Abb. 9. Florentinische Meister um 1304
Die hl. Cäcilia
Florenz, Uffizien

den früher charakterisierten Prinzipien. Die Seitenwangen sind allerdings etwas reicher profiliert, im oberen Aufsatz auch kleine knieende Engel als Karyatiden verwendet.

In acht Szenen wird die Geschichte der hl. Cäcilie erzählt.

1. Die Hochzeit. An wohlversehener Tafel sitzen Cäcilie und drei andere Personen, indes der Bräutigam Valerianus, das Auge auf die Heilige richtend, rechts vorne steht. Mehrere Diener tragen Speisen auf, einer eilt durch die Tür des Hintergrundes ab, um aus der Küche etwas zu holen. Der Deutlichkeit halber sind Schüsseln und Teller nicht perspektivisch gegeben, damit der Beschauer das Mahl mitgenießen könne.

2. Das Brautgemach, architektonisch ähnlich dem Saal auf Nr. 1, hat die Neuvermählten empfangen. Gespannt lauscht Valerianus der wundersamen Kunde Cäciliens von ihrem Geliebten, dem Engel Gottes.[1])

3. Nachdem er, hellsichtig zu werden, die Taufe empfangen, betritt er wieder das Gemach. Und wirklich schwebt ein Engel vom Himmel herab, mit Rosen beide jungfräulichen Gatten zu bekränzen. Und Rosenduft erfüllt das ganze Haus.

4. Über diesen verwundert kommt Valerians Bruder Tiburtius, die Ursache zu erfragen. Cäcilie enthüllt auch ihm die Lehren des christlichen Glaubens.

5. Auch Tiburtius begehrt die Taufe, die im Beisein Valerians, Cäciliens und anderer Gläubigen der hl. Bischof Urbanus ihm erteilt.

6. In weiteren Kreisen die Wahrheit zu künden, wird Cecilia durch ihren Glauben getrieben. Der Gefahr nicht achtend, tritt sie predigend vor das Volk.

7. Doch die heidnische Obrigkeit greift ein. Gebunden führen Kriegsknechte die Heilige vor den Präfekten Almachius, der ihren Tod befiehlt.

8. Nach Erleidung furchtbarer Qualen in einem Kessel mit siedendem Wasser wird die Heilige von dem hinter ihr erscheinenden Henker enthauptet.

Alle diese Szenen sind mit großer Lebendigkeit geschildert. In Körperstellungen und Handbewegungen macht sich ein starkes mimisches Talent geltend, das geneigt ist, um der Deutlichkeit des Ausdruckes willen zu übertreiben. Anderseits darf man nicht verkennen, daß die Formensprache des Meisters der Cecilia gegenüber der Giottos eine gebundene ist. Daher auch die Übertreibungen. Übermäßig lange Gestalten ohne festes organisches Gefüge, kleine runde Köpfe, die auf langem Halse aufsitzen und oft unnatürlich vorgeschoben sind, wenn gespannte Aufmerksamkeit oder erregtes Sprechen verdeutlicht werden soll. In den Gesichtsteilen noch wenig Variation, aller Ausdruck zumeist durch die dunklen, lebhaft blickenden Augen allein vermittelt. In der Behandlung des Nackten (vgl. Bild 5 und 8) eine ziemliche Weichheit und Fülle (besonders dicker Rumpf). Von Typen sind nur drei zu unterscheiden, junge Männer, Frauen, meist nur durch die Haartracht von ersteren unterschieden, diese beiden weitaus am häufigsten vorkommend, und bärtige Greise (vgl. Bild 5 und 7), nach Cimabues Muster weitergebildet. Das Gefühl für die feste Struktur des Körpers und dessen statische Bedingungen, schon in den überlangen stehenden Gestalten nicht sehr stark, scheint sich bei den kleinen kauernden und sitzenden Figuren bisweilen ganz zu verflüchtigen (vgl. Bild 3 und 6). Solche Mängel treffen wir in Florenz selten und nur bei sienesischem Einflusse. Im Gegensatze zu dem Mangel an organischer Durchbildung der Figuren ist das konstruktive Gefühl in der Architektur und dadurch bestimmt in den ganzen Kompositionen ein eminent starkes. Ja, die Fülle an Erfindungen, die

[1]) Man lese diese wundersame Legende bei Jacobus a Voragine (Legenda aurea) nach, um den eigentümlichen Zauber dieser von Glaubensinbrunst und leidenschaftlichem Gefühl getragenen Geschichte zu empfinden.

Schönheit der Durchführung lassen auf eine genaue Beschäftigung mit der Architektur schließen. Jedoch sind die Bauten nicht der Natur nachgeahmt, sondern reine Phantasien. Nur in den Fällen, wo wenige Personen unterzubringen waren, hat der Künstler die Figuren in den durch die Architektur geschaffenen Raum einbezogen (vgl. Bild 2, 3 und 4). Sobald die Personenzahl wächst, traut er seinem denn doch sehr seichten Raume nicht mehr, sondern läßt die Figuren zum Teil vor demselben agieren, in der deutlichen Absicht, das raumlose Gedränge, dessen selbst Duccio nicht Herr wird, aufzulösen in deutlich voneinander geschiedene Schichten. So stehen in Bild 7 in der vordersten Raumschicht die Seitenfiguren, die aufwartenden Diener in der zweiten, die sitzenden in der dritten. Erst diese befinden sich innerhalb des überdachten Saales, der ganz naiverweise und ohne vordere Verkleidung, wie solche schon auf Bild 2 und 5 erscheint, vertikal durchschnitten ist. Ähnlich ist die Konstruktion auf Bild 5. Cecilia und Urbanus stehen zu seiten vor den Eckpfosten der Kirche, deren Mittelschiff sich dahinter vertieft. In diesem befinden sich Valerianus, der Täufling Tiburtius und einige Zuschauer. Dahinter steht erst der Altartisch, der die Vertiefung der Apsis deutlich macht. Bei der Szene vor dem Prätor Almachius (Bild 7) deutet nur der bis vorn sich erstreckende Steinfußboden darauf hin, daß ein Gerichtssaal als Lokalität gedacht ist. Vorn in der ersten Schicht steht nur die viel größer gebildete Cecilia, in der dritten erst sitzt Almachius unter der baldachinartigen Wölbung der Halle. Bei der Abbreviatur seiner Architekturen, beispielsweise des Hofes, in dem Cecilia predigt (Bild 6), verfährt der Künstler so, daß er die Hälfte eines Bogens konsolenartig hinmalt, die andere Hälfte wegläßt. Die Landschaft (Bild 8) ist in grauen und grünlichen Tönen gegeben, ein felsiges Terrain, in dem nur wenige feigenförmig gebildete Bäume verstreut sind.

Die Perspektive, welcher der Künstler eifrige Studien gewidmet haben muß, leidet an dem einen, übrigens von späteren Generationen ebensowenig behobenen Fehler, daß statt eines Verschwindungspunktes viele da sind, die alle in einer vertikalen Linie, zumeist der Mittellinie des Bildfeldes liegen.

Das Inkarnat ist lichtgelb mit grauen Schatten, die nur durch wenige rötliche Töne erwärmt erscheinen. Die Architekturen, die vor den mit schräg quadratischem Muster versehenen Goldgrund gestellt sind, zeigen lichtgraue, lichtgelbe und lichtrote Färbung. Größeren Farbenreichtum bieten Gewänder und Teppiche: Dunkelgrün und Schwarzblau, Stahlblau und Meergrün, Lilagrau, Lilarosa und Karmin erzeugen einen etwas kühlen, herben koloristischen Eindruck. Es läßt sich bei dem Künstler nicht von einem besonders ausgebildeten Farbensinn sprechen, wohl aber von einer entschiedenen Vorliebe für gebrochene Töne. Die Heiligenscheine sind als große glatte Scheiben gebildet, deren Rand durch runde Punkte bezeichnet wird.

Die Wucht der Verhältnisse, das Streben nach plastischer Durchbildung und auch die perspektivische Raumverdeutlichung (s. die Verkürzung der Arme der Engel) sind in dem Werke zu S. Simone noch gesteigert. Auch sind die Proportionen der stehenden Engelfiguren richtiger als die der Figürchen der Cäcilienlegende. In der Bildung des Thrones ist eine noch größere Vereinfachung eingetreten. Wir werden die Cäcilie also vor dem Petrus, möglichst nahe dem Jahre 1304 ansetzen.

Zwei weitere Werke des gleichen Künstlers befinden sich in der Kirche S. Margherita zu Montici, südlich von Florenz,[1]) eine thronende Madonna und eine hl. Margarete mit Legende, beide jetzt im Querschiff aufgehängt.

---

[1]) Ich wurde durch gütige Mitteilung des Herrn Professor H. Brockhaus auf diese Werke aufmerksam. Carocci a. a. O. nennt nur alcune tavole del secolo XIV ohne nähere Angaben.

Das Bild der Namensheiligen (Abb. 10) stand jedenfalls ehemals auf dem Hochaltar der Kirche. Vor zinnoberrotem Vorhange, der mit einfacher Goldbordüre verziert ist, steht ganz en face in zinnoberrotem Unterkleide und lichtem gelbgrünen Mantel die hl. Margarete auf grauem, perspektivisch gezeichneten Postamente. Der Mantel, in der uns bekannten Weise vorn an der Brust zusammengehalten, wird von der rechten Hand aufgerafft, so daß er schöne Falten bildend den Unterkörper bedeckt. Beide Arme liegen fest am Oberkörper an, nur die Hände treten aus dem Gewande vor. Dadurch sowie durch die strenge Vorderansicht macht die Gestalt einen etwas starren, primitiven Eindruck. Sechs Szenen der Legende sind zu seiten der Mittelfigur angebracht. Unter denselben befanden sich Inschriften, deren goldene Buchstaben jedoch größtenteils ganz undeutlich geworden sind. Aus wenigen zu entziffernden Worten darf man schließen, daß der Text zur Erklärung der jeweils darüber befindlichen Szene diente. Die Folge der Erzählung geht von links oben nach rechts unten.

1. Auf grüner, mit Bäumen besetzter Anhöhe steht in rotem Kleide Margarete, die Tochter des Theodosius, Schafe hütend. Durch ihre Gebärde scheint sie dem Drängen eines aus der Bergschlucht hervorkommenden (nur mit dem Oberkörper sichtbaren) Jünglings zu wehren. Indes nahen von der anderen Seite drei Reiter, deren einer mit goldenem Diadem als Präfekt Olybrius gekennzeichnet ist.

2. Um ihrer Schönheit willen begehrt er Margarete zur Frau. Da sie sich aber weigert und als Christin bekennt, läßt er sie ergreifen. Drei Schergen führen sie vor seinen Richtstuhl. (Inschrift: ... fuit ducta ante prefectum.)

3. Nach der Verurteilung wird die Heilige in den Kerker geworfen, wo Versuchungen des Bösen an sie herantreten. Auf ihr Gebet, der Teufel möge in fester Gestalt erscheinen, damit sie mit ihm kämpfe, zeigt sich derselbe als furchtbarer Drachenwurm, dessen Kraft durch das Gebet der Heiligen gebannt wird. (Inschrift: .... in carcere draco ...)

4. Erzürnt über den Widerstand Margaretens läßt der Präfekt sie geißeln. In dem Hofe des Gefängnisses wird sie an Ringen aufgehängt, ihr Oberkörper entblößt und gemartert.

5. All dies aber vermag ihren Todesmut nur zu erhöhen. Auf eigenes Verlangen wirft man sie in einen Kessel mit siedendem Wasser. Unversehrt durch Gebetes Kraft gewahren sie die Umstehenden. Entsetzt über das Wunder entfliehen die Peiniger, 5000 Menschen aber (im Bilde durch einen einzigen repräsentiert) nehmen das Kreuz auf sich.

6. Um ein Ende zu machen, befiehlt der Präfekt die Enthauptung der Heiligen. In einsamem Felsgebirge führt der Henker den Auftrag aus. Kaum aber hat er den Streich geführt als er selbst ins Knie sinkt, erschüttert durch die wunderbare Erscheinung: zwei Engel in goldgelben Kleidern haben die heilige Märtyrerin aus irdischen Leiden erhoben und tragen sie, umflutet von lichter Glorie, gen Himmel.

Der Ton der Erzählung, die Lebhaftigkeit und Drastik des Mienenspiels, die zierliche Ausführung, besonders auch der Hände, stimmen mit dem Cäcilienaltar überein. Die Maße der Gestalten sind zum Teil noch gestreckter. Im Aufbau der Kompositionen macht sich ähnliches Streben geltend, ohne daß aber die Durchbildung der Cäcilienlegende schon erreicht wäre. Die Architektur, deren Formen viel einfacher und gänzlich schmucklose sind, ist mit ähnlicher perspektivischer Verkürzung gezeichnet, bildet aber, außer in Bild 3, ausschließlich Hintergrund, ohne noch als raumbildender Faktor in die Komposition einzugreifen. Den Abschluß der Szene durch gerade Mauer mit seitlichen Türmen kennt schon die byzantinische Kunst. Die Landschaft, in braunen und

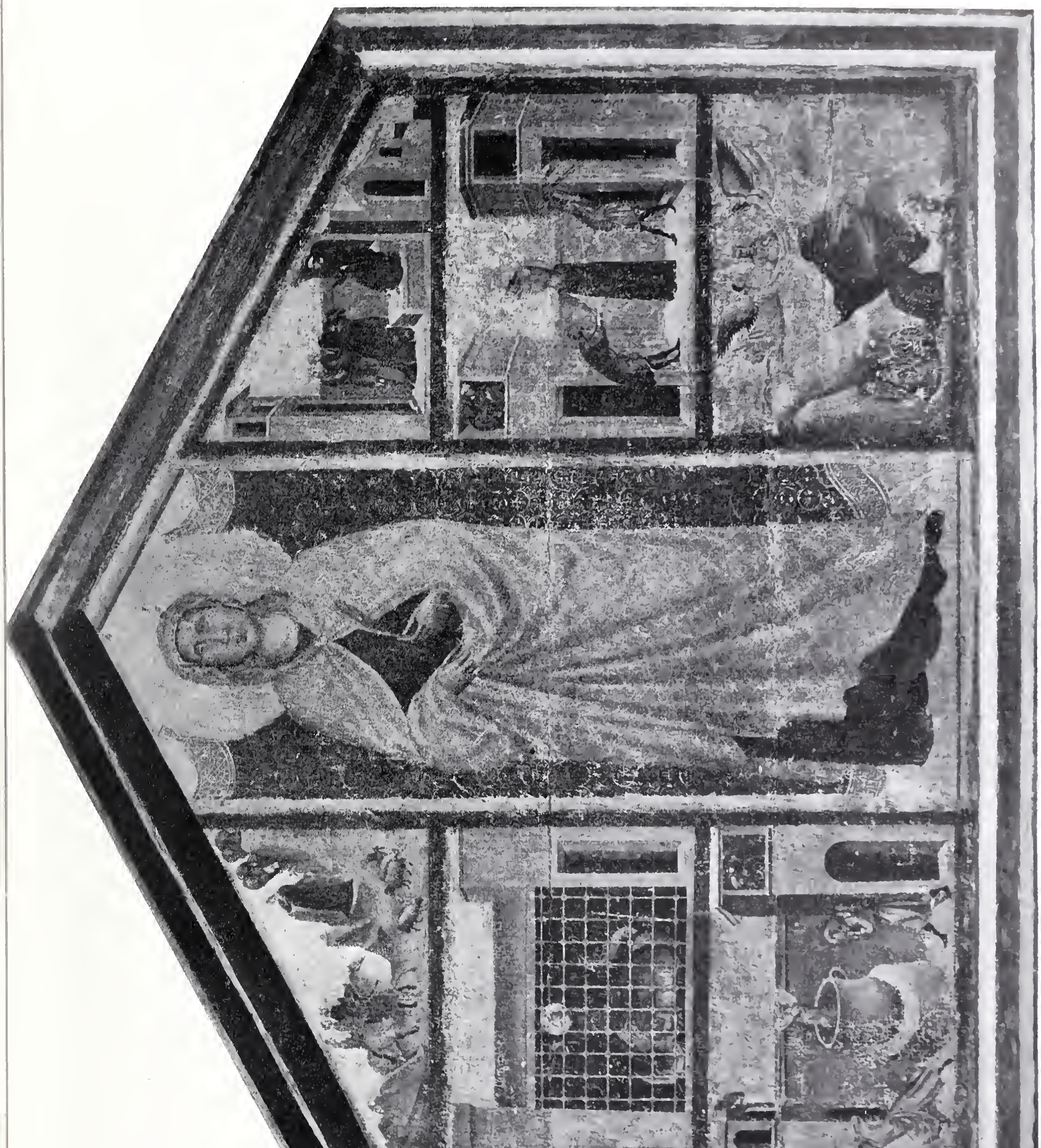


Abb. 10. Meister des Cäcilienaltars
Die hl. Margaretha
Montici (bei Florenz), S. Margherita

gelben Tönen gegeben, entbehrt der Detaillierung, die sie im letzten Bilde der Cäcilienlegende schon erhält. Die Bäume sind ganz ähnlich wiedergegeben. Vorzüglich und von eingehendem Naturstudium zeugend ist die Bildung der Tiere. Die Farbenskala ist in dem Margaretenaltar noch eine einfache: Zinnoberrot und Lichtrosa, Lilabraun und Stahlgrün, Gelbgrün und Indigo, wie wir sie auch auf den vorbesprochenen Werken fanden. Gebrochene Töne sind noch nicht so zur Herrschaft gelangt wie später. Das Inkarnat ist lichtgelb mit rötlichbraunen Schatten, in denen nur bei der letzten Szene das stumpfe Grau sich bemerkbar macht, das später herrschend wird. Alle diese Momente führen zu der Überzeugung, daß die hl. Margarete am frühesten, vermutlich um das Jahr 1300 entstanden sei.

Neben dem Frühwerke befindet sich, dieses an Bedeutung noch übertreffend, eine große thronende Madonna (Abb. 11), die an Monumentalität mit dem Petrus wetteifert. Auf einem Throne, dessen Bildung dem der Cecilia am meisten verwandt ist, mit violettem Polster belegt, sitzt Maria in weitem stahlblauen Mantel, unter dem ein kirschrosa Untergewand hervorkommt. Das Kind trägt ein hochrotes Kleidchen. Hinter der Lehne des Thrones erscheinen in Halbfigur zwei kleine Engel in blauen Kleidern, deren buntgefiederte Außenflügel sich zu seiten herabsenken, schwer und groß gebildet, gleich als vermöchten sie, die Luft schlagend, den massiven Sitz und die himmlische Erscheinung der Mutter mit dem Kinde selbst in die Höhe zu entführen. Unten vor den Pfosten des Thrones stehen ganz en face die sehr kleinen Gestalten zweier weiblicher Heiligen, deren eine (links) mit dem Kreuze in der Hand als hl. Margarete gekennzeichnet ist.

Das Bild ist durch zwei vertikale Sprünge beschädigt, die durch spätere Übermalung verdeckt werden sollten. Der ehemals goldene Hintergrund ist mit stumpfem Blau überstrichen, größtenteils übermalt ist die untere Partie des Mantels der Madonna.

Der Typus Mariä kommt dem der hl. Cäcilie sehr nahe, auch die Hände zeigen ganz ähnliche Behandlung. Die tiefen satten Farben, das gelbliche Inkarnat mit grauen Schatten, alles entfernt uns vom Margaretenaltar und weist in die spätere Zeit. Andererseits scheint die Madonna denn doch früher als der Petrus gemalt zu sein. Die Engel, die dort neben dem Throne stehen, erscheinen hier noch als Halbfiguren hinter demselben ohne bestimmte Lokalisierung. Nach der Cäcilie und vor dem Petrus, d. h. um 1306, kann die Madonna angesetzt werden.

Zu unabweisbar drängt sich hier die Frage nach der Beziehung zu Cimabues und Giottos großen Akademietafeln vor, als daß wir noch länger zögern könnten, das Verhältnis unseres Künstlers zu diesen beiden Meistern und zur vorangehenden Kunst überhaupt zu besprechen.

Der Margaretenaltar folgt einem Schema, das im XIII. Jahrhundert in Pisa, Florenz und Siena [1]) gebräuchlich war. Als Beispiele nenne ich das Altarwerk der hl. Caterina in der Galerie zu Pisa [2]) sowie der hl. Magdalena in der florentinischen Akademie [3]). Letzteres Bild, von einem nach lebendigem Ausdrucke strebenden Toskaner des späteren Duecento, könnte sogar ungefähr die Stufe bezeichnen, an welcher unser Anonymus einsetzt. Bei größerer Begabung und Formenkenntnis liebt doch

[1]) In Siena finden sich Bilder mit dem stehenden Heiligen besonders im XIV. Jahrhundert, z. B. Pietro Lorenzettis hl. Humilitas, Florenz, Akademie, datiert 1316, phot. Alinari 1419, ferner der hl. Agostino Novelli in S. Agostino zu Siena, phot. Lombardi 938, u. a. m.

[2]) Phot. Alinari.

[3]) Phot. Brogi 2408.

auch er noch in den kleinen Figuren die rötlichbraune Umrißzeichnung, die in den Köpfen des Magdalenenaltars auffällt. Die ungleich entwickeltere Formensprache ist aber schon im Margaretenaltar nur durch die Beziehung zu Giotto zu erklären.

Das Vermögen Giottos, die konzentrierte Teilnahme zahlreicher Personen an einer Handlung, einer Empfindung zur Darstellung zu bringen, ist seinem ältesten Schüler zunächst aufgefallen. Während die Bildung der Figuren, deren Kopfhaltung und Bewegung noch manche Anklänge an das Duecento verraten, sind die Szenen des Margaretenaltars doch schon als Einheit erschaut und von einer Stimmung getragen. Noch stärker und bewußter spricht sich das gleiche Streben in dem Cäcilienaltar aus, dessen bedeutsamster Fortschritt sich eben von diesem Gesichtspunkte aus erklärt. Das Problem der Verbindung vieler Figuren brachte das Raumproblem mit sich, das in einzelnen der kleineren Seitenbilder in beinahe didaktischer Weise gelöst erscheint. Was man aus Giottos großen harmonischen Kompositionen erst nach langer Betrachtung herauszuschälen vermag, die Gesetze des Aufbaus, die unablässige theoretische Arbeit, drängt sich bei den Werken seines Schülers in den Vordergrund. Gerade aber darum sind für die Erkenntnis des Wesens einer folgenreichen Neuerung die Übergangsmeister so wichtig. Gespannt erwarten wir, was der Vergleich des großen Madonnenbildes in Montici mit Cimabues und Giottos Madonnen über die Stellung unseres Anonymus lehren wird.

Sowohl die Tafel in S. Trinità als die in Ognissanti [1]) muß der Künstler gekannt haben. Für die Bildung der beiden Hauptfiguren schließt er sich vollständig an Giotto an. Seinem Vorbilde zuliebe gibt er sogar das sonst bevorzugte Motiv des vorgestellten Fußes bei der sitzenden Gestalt auf, nur in der großen Diagonalfalte vom rechten Knie nach dem linken Fuß hin diese Vorliebe andeutend. Die Madonna in Montici wirkt daher, wenn nicht ganz, so doch beinahe so geschlossen und monumental wie die Giottos. Von beinahe gesuchter Einfachheit ist, wie wir schon bemerkten, der Thron, dessen gerade und perspektivisch gut gezeichneten Wände einen Raum bilden, in dem die Mutter mit dem Kinde sich befindet. Bei Giotto ist die gleiche Raumbildung vorhanden, aber verhüllt, da der Thron mit seinem erst nahe der Rücklehne aufsteigenden, also nicht über das Haupt der Madonna vorgreifenden Baldachin als zierliches dekoratives Gebilde die Hauptfigur umrahmt und hebt. Andererseits aber ist Giotto viel bestimmter, klarer und konsequenter in den Seitenfiguren. Diese knien und stehen hintereinander und bannen die göttliche Erscheinung auf die Erde. Dagegen ist in dem Anonymus die Anschauung des Duecento noch mächtig. Die vom Besteller gewünschten Heiligengestalten sind vorne ganz klein und außer aller Beziehung mit der Madonna hingemalt, die Engel andererseits hinter dem Throne scheinen der ganzen Vision Flügel zum Entschweben zu leihen. So nimmt dieses Werk also in der Entwicklung die Mitte zwischen Cimabue und Giotto ein, wenn es zeitlich auch am spätesten entstanden ist. In Giottos Bahnen einen resoluten Schritt vorwärts tut der Künstler mit dem Petrus von 1307. Die Engel treten neben den Thron und ihre verkürzt gesehenen Arme kennzeichnen die Raumvertiefung. Dazu wird in plastischer Durchbildung beinahe mehr versucht als während des ganzen übrigen Trecento. Der Widerspruch zwischen Wollen und Vollbringen erzeugt aber den Eindruck des Schweren, Klobigen, Unbeholfenen.

---

[1]) Giottos Madonna wird von Einigen für ein spätes Werk gehalten, von Thode um das Jahr 1300 angesetzt. Die nahe stilistische Verwandtschaft mit den Fresken in Padua macht mir die Entstehung in den ersten Jahren des XIV. Jahrhunderts durchaus wahrscheinlich. Einen indirekten Hinweis für diese Datierung kann die Madonna in Montici geben.



Abb. 11. Meister des Cäcilienaltars
Thronende Madonna
Montici (bei Florenz), S. Margherita



Abb. 12. Meister des Cäcilienaltars
Der hl. Miniatus
S. Miniato bei Florenz

Die Dekorationskunst, wie sie besonders in der Verzierung des Thrones sich geltend macht, gänzlich verschieden von der des Duecento, deutet auf Bekanntschaft mit den Werken der Cosmaten, aus deren Kreise ja auch mit Sicherheit Giotto selbst bedeutsame Anregungen empfing.

In dem kurzen Zeitraum von etwa sieben Jahren hat der »Cäcilienmeister« — so wollen wir ihn nach seinem bekanntesten Bilde nennen — eine erstaunliche Entwicklung durchgemacht. Einige weitere Werke geben uns Kunde davon, daß dieser strebsame und hochbegabte Künstler, anfangs mehr Genosse als Schüler Giottos, dem stetigen gewaltigen Fluge des großen Genius, der von der Arena bis nach S. Croce in die Peruzzikapelle führte, nicht mehr folgen konnte.

Engen Anschluß an Giotto zeigt ein überlebensgroßes Kruzifix in S. Quirico zu Ruballa bei Florenz. An schwarzem Kreuzesstamm hängt der Erlöser. Blondes, gewelltes Haar und ein dunklerer Bart umrahmen ein Antlitz mit auffallend großen Gesichtsteilen. Der Körper ist sehr gut in gelblichem Tone mit grünlichgrauen Schatten modelliert. Das weiße Lendentuch zeigt eine feine, reiche Fältelung.

Die Halbfigur Marias wurde nach Zerstörung, vielleicht durch Feuer, im XVIII. Jahrhundert gänzlich neu aufgemalt; Johannes, wohl erhalten, ist mit rosa Kleide angetan. Der Teppich, der als Hintergrund für Christi Körper dient, ist rot- und grüngemustert mit braunvioletten Palmetten. Zwei Medaillons sind in denselben eingefügt mit den Brustbildern des hl. Franz, der mit seinen Händen des Erlösers Blut aufnimmt, und des rotgewandeten hl. Stefanus. In der trapezförmigen Basis sieht man einen jugendlichen Heiligen in rotem und lichtblauem Gewande, daneben eine knieende Heilige mit gefalteten Händen, zwischen beiden die Stifterin, die zum Kreuze aufschaut. Die lichtgelben und braunen Töne des Inkarnats lassen an den Margaretenaltar denken; doch ist die Formensprache schon weit entwickelter. Die für Johannes merkwürdige Haartracht findet sich ebenso bei den Engeln neben Petrus. Auch die Formen der Hände und Füße (letztere besonders klobig) stimmen überein. Wenn nicht die gleiche Sicherheit wie bei den vorher genannten Werken, so liegt doch eine hohe Wahrscheinlichkeit vor, daß der Cäcilienmeister auch dieses Kruzifix in Ruballa, und zwar später als 1307 gemalt hat.

Gleiche Anlage und Ähnlichkeit in vielen Details zeigt ein ganz willkürlich dem noch unbekannten Puccio Capanna zugeschriebenes Kruzifix im Korridor der Uffizien.[1]) Das Nest des Pelikans, die Haltung Christi, die Behandlung des Haares, des Lendentuches, endlich die kleine knieende Stifterfigur lassen es sogar als ausgeschlossen erscheinen, daß die beiden Werke unabhängig voneinander entstanden sind. Eine Beurteilung des Uffizienkruzifixes erschwert allerdings dessen schlechter Erhaltungszustand. Immerhin scheint es aber von einem anderen Künstler gefertigt zu sein als das in Ruballa, und zwar von einem unmittelbaren Schüler des Cäcilienmeisters. Einzelheiten, wie die genaue Wiederholung des Teppichmusters, beweisen andererseits die Abhängigkeit des Uffizienexemplares von Giottos wunderbarem Kreuze in S. Felice zu Florenz. Dieses aber scheint mir in die Zeit der Bardikapelle von S. Croce zu gehören, ja uns für die arge Restaurierung der Franzlegende durch seine gute Erhaltung einigermaßen zu entschädigen. Unter den uns bekannten Kruzifixen Giottos ist es das späteste und großartigste.[2])

[1]) Nr. 6 phot. Brogi.

[2]) Phot. Brogi 7045. Von Giottos eigener Hand scheinen mir außer dem von S. Felice nur noch das Kruzifix der Scrovegnikapelle in Padua und das in Ognissanti in Florenz zu sein.

Wie wir uns die letzte Phase der Tätigkeit des Künstlers vorstellen dürfen, das zeigt das ehemalige Hochaltarbild von S. Miniato bei Florenz,[1]) jetzt an der Seitenwand der Kirche neben der Sakristeitür befindlich (Abb. 12). Eine ziemlich schmale Tafel mit dem stehenden hl. Miniatus in der Mitte und acht Legendenszenen auf den Seiten. Der Heilige steht streng in Vorderansicht in schwärzlichblauem Gewande und lilarosa Mantel auf einem Postamente mit der Inschrift S. MINIATUS. Die starre Stellung wird nur wenig gemildert durch die Senkung der rechten Hand, die das Schwert hält, die Hebung der linken mit der Palme, sowie das Motiv des aufgerafften und über den linken Unterarm geschlagenen Mantels. Trotz aller Starrheit aber klingt doch eines in der Gestalt vernehmlich an: die Bekanntschaft mit Sienas Trecentomalerei, insbesondere mit dem anmutigen Simone Martini. Der Gesichtstypus mit dem großen, tiefen Auge, der schmalen Nase, dem kleinen Munde und den vollen Backen, ferner die weichen, knochenlosen Hände sind Simone nachgebildet. Und wer erinnerte sich bei dem Motiv des rosafarbigen Mantels, den zierlichen schwarzen Netzschuhen über roten Strümpfen nicht sogleich des hl. Ansanus auf dem Verkündigungsaltar der Uffizien?[2])

Die Legende des hl. Miniatus wird in folgenden Szenen erzählt:

1. Miniatus, der armenische Prinz und römische Soldat, wird als Christ ergriffen und gefesselt.
2. Aus einem Zwinger wird ein Leopard gegen ihn losgelassen, der aber vor dem Heiligen tot niederstürzt (er ist daher zweimal, aufgerichtet und am Boden liegend, dargestellt).



Abb. 13. Meister des Cäcilienaltars
Der hl. Thomas von Aquino
Florenz, S. Maria Novella, Klosterhof

3. Schergen halten den entblößten Heiligen, um ihm geschmolzenes Blei in die Ohren zu gießen. Ein Engel schwebt vom Himmel herab, den Glaubenszeugen zu trösten.
4. Miniatus wird zur Geißelung an einem Pfahl aufgehängt.
5. Über einem eifrig von Schergen geschürten Feuer soll der Heilige gebraten werden, doch bleibt er unversehrt.
6. Goldene Gefäße, dem Miniatus geboten, wenn er vom Glauben lassen wolle, vermögen seinen Mut nicht wankend zu machen.
7. Endlich wird der Heilige enthauptet.

---

[1]) Phot. Brogi 6427.

[2]) Phot. Alinari 820. Man braucht daraus keineswegs zu schließen, der Miniatus sei erst nach 1334 gemalt, da auch frühere Gestalten Simones, z. B. in Assisi, schon den gleichen Stil zeigen.

8. Nach der Enthauptung, die der Tradition nach bei der Kirche der hl. Kandida stattgefunden, schwimmt der Heilige über den Arno und trägt sein Haupt den Hügel hinan (eben diese Szene ist dargestellt), um sich zur Ruhe an der Stelle zu legen, wo sich später die Kirche S. Miniato erheben soll.

Das Eigentümliche der kleinen Figuren ist die gesteigerte Hinwendung zu Giottos Formensprache. Gewiß fehlt es nicht an Reminiszenzen an ältere Werke, besonders den Cäcilienaltar. So der gehängte Heilige in Bild 4, die Schergen, besonders der mit auswärtsgedrehtem Körper stehende in Bild 5, die Formen der Architektur, die Landschaft. Aber die Gestalten sind kürzer geworden, beinahe untersetzt, die Zahl der Typen ist besonders durch Männer mit dunklem Barte, in langem Gewande, die als Zuschauer oder Richter auf Bild 2, 3 und 6 wiederkehren, vermehrt, deren Vorbild sich in der Peruzzikapelle in S. Croce findet. Die wilden Tiere in Bild 2 zeigen vorzügliche Beobachtung, merkwürdigerweise haben die Pferde sich eine Verminderung ihrer horizontalen Ausdehnung gefallen lassen müssen (Bild 1 und 7), die sich vielleicht aus der Notwendigkeit erklären ließe, auf zu schmalem Täfelchen eine figurenreiche Szene zu schildern, bei welcher der Künstler zur Andeutung der kriegerischen Umgebung der Pferde doch nicht entraten zu können glaubte. Überhaupt scheint er die Schmalheit des Bildfeldes durchweg als hinderlich empfunden zu haben und will daher durch die Tiefenwirkung entschädigen. Die Architektur läßt immer die Mitte frei. In das Bildfeld ragen von rechts und links Ecken von Gebäuden, deren Fronten in Verkürzung gesehen, das Auge nach der Tiefe zu leiten (Bild 2, 3 und 6). Auffallend ist es, daß die Figuren sich alle vor der Architektur, nicht in ihr bewegen. Dies bedeutet eine Rückkehr von dem Wege, der im Cäcilienalter eingeschlagen worden war, vielleicht in der Einsicht der mit der Formensprache des Trecento und ohne genaue Kenntnis der Perspektive unüberwindbaren Schwierigkeiten. Für die Entstehungszeit des Bildes gibt die Anlehnung an die Spätwerke Giottos und Arbeiten Simones einigen Anhalt. Man kann es in die zwanziger, ja vielleicht sogar bis in den Anfang der dreißiger Jahre verlegen.

Es wären noch einige Bilder zu nennen, die bei großer Verwandtschaft mit den Werken des Cäcilienmeisters doch ihm selbst nicht zugeschrieben werden können, und als Werkstattarbeiten anzusehen sind. Zunächst zwei einzelne Heiligengestalten in der Sakristei von S. Stefano a Ponte in Florenz, Petrus der Apostel und Petrus Martyr in ungefähr zweidrittel Lebensgröße als Pendants, jedoch, wie es scheint, nicht von derselben Hand gemalt. Der Apostel steht en face, mit leicht nach rechts geneigtem Kopfe. Seine Linke hält ein Buch, seine Rechte vom Körper weg den goldenen Schlüssel. Über dem graublauen Gewande liegt ein gelbbrauner Mantel, der über den linken Unterarm geschlagen, umgeklappt das rote Futter sehen läßt. Der Faltenwurf ist sehr einfach. Der Typus entspricht ungefähr dem des thronenden Petrus, gleich ist das perückenartige Haar, das Auge aber kleiner, halbgeschlossen, die Hände mit schwarzer Umrißzeichnung weniger fein gebildet. In dem Bestreben plastisch gerundet zu erscheinen, wird die Gestalt dick und vollgestopft. Wenn wir für den Apostel die Erfindung wenigstens zweifellos dem Cäcilienmeister selbst zuschreiben dürfen, so ist der Petrus Martyr zu starr und unbedeutend für ihn. Strenge gerade Stellung, streng vertikale Falten des schwarzen Ordenskleides, große etwas nach links gedrehte Augen. Im Heiligenschein ein sehr zartes Rankenornament, auf dem Goldgrunde in horizontalem Streifen die Inschrift S̑ PETRVS MAR.

Dem Maler des Petrus Martyr dürfte noch die Halbfigur eines hl. Dominikus im Besitze des Herrn Charles Loeser zu Florenz zuzuschreiben sein.[1]) In derselben Sammlung wird ein kleines Bild der Madonna in Halbfigur mit dem Kinde auf ihrem Schoße, vor einem grün und rot gemusterten Vorhange, hinter dem in Halbfigur zwei kleine Engel erscheinen, dem Cäcilienmeister zugeschrieben. Auch dieses aber ist für ihn nicht bedeutend genug und ist nur als ein in Anlehnung an seine frühen Werke entstandenes Schulbild anzusehen. Die von ihm immer erstrebte Plastik der Formen fehlt ganz.

Ein anderes Bild steht dem Künstler zweifellos näher und besitzt bedeutende künstlerische Qualitäten. Es ist die Anbetung der Könige bei Sir Hubert Parry in Highnam Court bei Gloucester.[2]) Die Komposition ist nicht besonders geschickt, die Tiere sind sehr mangelhaft; andererseits findet sich eine Fülle verschiedener Typen, die in keinem andern Werke des Cäcilienmeisters vorkommen. In der Gewandbehandlung bemerkt man sehr archaisierende lichte Höhung bei der Madonna neben überaus schöner und großartiger Faltengebung im Kleide des jungen Königs. Und gerade dessen Gestalt weist auf einen bestimmten Zusammenhang, nämlich mit Taddeo Gaddis Darstellungen des gleichen Gegenstandes in S. Croce und in der Akademie zu Florenz. Könnte das Bild in Highnam Court vielleicht ein ganz frühes Werk Taddeos sein, der danach zu schließen, ebenso wie andere Altersgenossen, vor allem sein bedeutendster Rivale Bernardo Daddi, beim Cäcilienmeister gelernt hätte?

Die künstlerische Abstammung Bernardos von unserem Anonymus läßt sich am deutlichsten in zwei kleinen bisher nicht beachteten Predellentäfelchen des Museo zu Pisa (Saal IV Nr. 38) erkennen. Wegen des Zusammenhanges mit dem Cäcilienaltar verdienen sie hier etwas genauere Betrachtung. Es sind zwei Szenen der Cäcilienlegende:

1. Das Brautgemach. Die Heilige sitzt am Rande ihres Bettes, eindringlich zu dem neben ihr sitzenden Gemahl sprechend. Die rote Bettdecke, der grüne Vorhang, die lichtgrünen und lila Gewänder, die schwarzen Netzschuhe über roten Strümpfen erzeugen einen sehr reichen und hellen Farbeneindruck, der schon ganz dem von Bernardos späteren Werken entspricht, wie ja Typen und Gewandbehandlung keinen Zweifel über den Urheber lassen.

2. Der Tod der hl. Cäcilie, kompositionell noch näher dem Uffizienvorbild als Bild 1. Die Heilige im Kessel nach rechts gewendet, der Henker mit dem Schwerte hinter ihr links, der das Feuer schürende rechts vorn. Seitwärts der Präfekt mit zwei Soldaten.

So knüpft der theoretisierende Neuerer[3]) der folgenden Generation an die Bestrebungen des Cäcilienmeisters direkt an.

Die Ähnlichkeit in der Bildung der überlangen Figuren zwischen dem Cäcilienaltar und den letzten Szenen der Franzlegende zu Assisi ist öfters, zuerst von Thode[4]) mit Recht hervorgehoben worden. Die von Berenson angenommene Mitarbeit des Cäcilien-

[1]) Sehr ähnlich ist ein hl. Antonius von Padua (Halbfigur) bei Artaud de Montor (Peintres primitifs Taf. 24). Derselbe gehört gewiß, das läßt sich schon nach der Reproduktion behaupten, in die Gruppe hinein.

[2]) Von Roger Fry im Burlington Magazine 1903 July publiziert ganz richtig als Werk eines Zeitgenossen des Cäcilienmeisters. Siehe dort die Abbildung.

[3]) Vgl. Graf Georg Vitzthum, Bernardo Daddi, Leipzig 1903. W. Suida, Bemerkungen über Bernardo Daddi, Repertorium f. K. 1904.

[4]) Thode, a. a. O. S. 555, Anmerkung zu S. 251; später auch von R. Fry (Monthly Review, Dez. 1900, S. 156) betont.

meisters in Assisi aber scheint mir bei der Verschiedenheit der Typen und Architekturen von allen obengenannten Werken höchst unwahrscheinlich, vielmehr erklärt sich die Ähnlichkeit durch gemeinsame Beziehung zur römischen Kunst.

Fassen wir unsere Ergebnisse kurz zusammen: Wir besitzen eine Reihe von Bildern aus dem frühen Trecento, deren eines 1307 datiert ist, die auf eine Künstlerpersönlichkeit zurückzuführen sind. Dieser Meister, nur wenig jünger als Giotto und zugleich dessen Schüler, nimmt von den Prinzipien der neuen Kunst zuerst die szenische Anordnung, daraus folgend die Raumdisposition, endlich die Durchbildung der Einzelfigur auf, bei Verfolgung jedes dieser neuen Probleme sehr gründlich und konsequent zu Werke gehend. Seine theoretisierenden Neigungen weisen ihm eine analoge Stellung an wie einem Paolo Uccello am Anfang des XV. Jahrhunderts. Wir haben von ihm (mit einer gleich zu erwähnenden Ausnahme) nur Tafelbilder erhalten, vier derselben schmückten die Hochaltäre der Kirchen S. Margherita in Montici, S. Cecilia, S. Pier Maggiore und S. Miniato in Florenz. Dies läßt auf einen sehr bedeutenden Ruf des Künstlers und auf eine auch neben Giotto sehr geachtete Stellung schließen.[1])

Den Namen des Künstlers kennen wir nicht, doch ist es zu erwarten, daß er bei einer systematischen Durchforschung der florentinischen Archive zum Vorschein kommen wird.

Wenn es erlaubt ist, in die durch unbewiesene Meinungen und Übernahme falscher Traditionen in so arge Verwirrung gebrachte Geschichte der Trecentomalerei noch eine Vermutung einzuführen, so möchte ich die folgende als mindestens begründbar nicht zurückhalten. Ghiberti nennt als ältesten Schüler Giottos einen Stefano, »egregiissimo doctore«, der drei Felder im Klosterhof von S. Spirito, einen hl. Thomas von Aquino in S. Maria Novella »allato alla porta che va nel cimiterio«, in derselben Kirche ein Tafelbild und Fresko mit dem Sturz der gefallenen Engel gemalt hatte, endlich in Assisi ein Fresko begonnen habe, das, wenn es vollendet worden wäre, alle verwundert hätte. »Seine Werke«, setzt Ghiberti hinzu, »sind sehr bewundernswert und fatte con grandissima doctrina.«[2])

Von diesen Werken ist nun eines möglicherweise erhalten: der hl. Thomas, jetzt als Halbfigur über einer Tür im kleinen Klosterhofe von S. Maria Novella, von dem Ghiberti rühmt, er scheine so plastisch wie ein Relief (Abb. 13).[3]) Diese Eigenschaft ist bei dem heutigen übermalten Zustande nicht mehr voll wahrzunehmen, aber die vorgestreckten verkürzten Arme und der sehr plastisch modellierte Kopf lassen die Figur gleichsam aus der Mauer heraustreten. Der Typus des Heiligen, die verkürzten Arme erinnern an den Cäcilienmeister. Vasari beschreibt die Transfiguration, die Heilung des Besessenen und Christus auf dem Meere wandelnd in S. Spirito genauer. Besonders nennt er das vorzüglich perspektivisch wiedergegebene Gebäude auf dem zweiten Bilde, das auf Wunsch des Lorenzo Magnifico als Muster für die von Giuliano da Sangallo erbaute Treppe in Poggio a Cajano gedient habe. Die Architekturen des Cäcilienmeisters sind nun wirklich hervorragend. Der zuerst von Cristoforo Landini angewandte, später von Albertini und Vasari gebrauchte Beiname Stefanos »Scimia della natura« könnte angesichts der überaus lebhaften, dabei in gebundener Formensprache

[1]) Einen Nachklang des figürlichen Stiles des Cäcilienmeisters, am besten mit dem Petrus von 1307 vergleichbar, bietet in der Plastik die ehemals über der Porta Romana thronende Madonna zwischen Petrus und Paulus, 1328 von Paolo di Maestro Giovanni ausgeführt (im Bargello).

[2]) Carl Frey, Ausgewählte Biographien Vasaris, Ghiberti, Commentari S. 36 (Berlin 1886).

[3]) Phot. Alinari 4035.

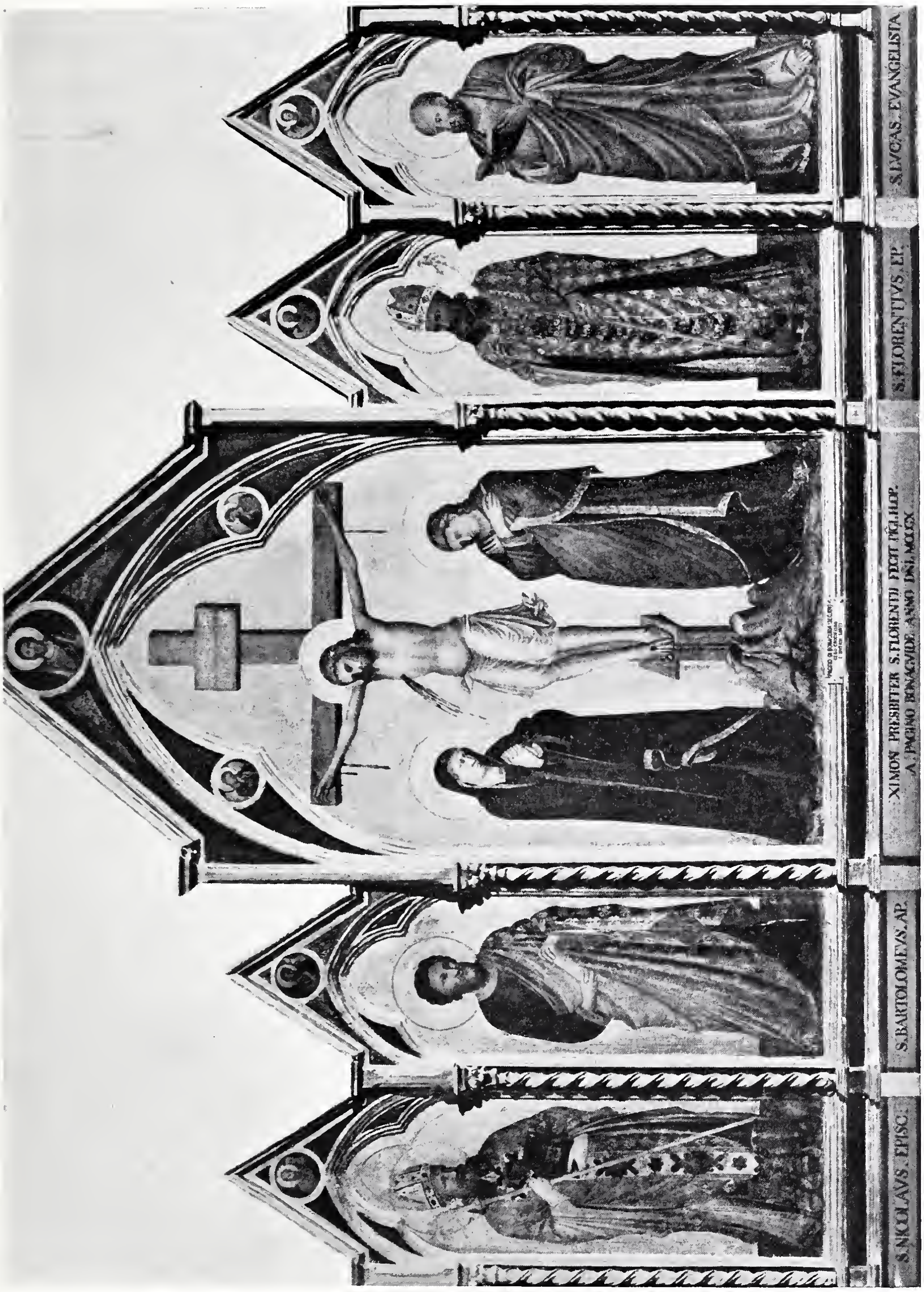


Abb. 14. Pacino di Bonaguida
Kreuzigungsaltar (1310)
Florenz, Akademie

gehaltenen kleinen Legendenszenen auch verständlich sein. Vasaris Liste von Werken Stefanos ist ganz wertlos. So gehört die Assunta im Kamposanto zu Pisa, wie Wickhoff mit vollem Rechte betonte, in die zweite Hälfte des Trecento.

Dokumente geben keinen sicheren Anhalt für Stefano. In den Jahren 1320 bis 1347 kommen drei Künstler des Namens in der Gilde vor.[1]) Ein Stefano, jedenfalls der bedeutendste, wird um 1347 zur Ausführung des Altarwerkes für S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja an zweiter Stelle, nach Taddeo Gaddi, in Vorschlag gebracht. Diess noch wohlerhaltene Werk führte Taddeo aus und erhielt 1352 die Bezahlung. Stefanos Erwähnung 1347 hindert nicht die Annahme, daß er um 1280 geboren sei, wie wir es von dem Cäcilienmeister annehmen müssen.

Die Möglichkeit der Identifizierung mit Stefano Fiorentino wollte ich nicht unerwähnt lassen, eine Entscheidung kann aber nur die Auffindung eines zweifellos auf eines der erhaltenen Werke zu beziehenden Dokumentes herbeiführen.

III. PACINO DI BONAGUIDA

Zwei Momente waren es, die dem Cäcilienmeister Einfluß auf die jüngere Generation der florentinischen Künstler verschaffen mußten. Während Giotto die größere Hälfte seines Lebens von Florenz abwesend war, und auch in seinem hohen Alter noch jahrelang auswärts beschäftigt wurde, scheint sein Schüler ständig in der Vaterstadt ansässig und tätig gewesen zu sein. Dazu kommt noch das tiefere Moment, daß jener Hang zum Theoretischen eine Begabung des Lehrens, des Mitteilens an andere in sich schließt, wogegen Giottos Werke vollendet dastanden und gerade das Wesentliche an ihnen nicht lehrbar war. Giotto fand begeisterte Anhänger und Nachahmer, der Cäcilienmeister aber Schüler. Er erfaßte einige der von Giotto nur angedeuteten und in größerem Zusammenhange, soweit die jeweilige Darstellung es verlangte, souverän gelösten Probleme und ging ihnen auf den Grund. Häufig genug stellte er ein solches Problem, wie besonders das der Raumgestaltung, in einseitiger Weise in den Vordergrund, aber eben dadurch wurden die Jüngeren dort hingewiesen, wo neue Arbeit, neues Streben einzusetzen hatte.

Von einem solchen ist allerdings nicht sehr viel zu spüren in dem obenerwähnten zweiten Bilde der Übergangszeit vom Jahre 1310, der Kreuzigung des *Pacino di Bonaguida*[2]) (Abb. 14). Von seinem Wirken haben wir auch aus Dokumenten Kunde. Am 20. Februar 1303 löste er die Ateliergemeinschaft, die er mit Tambo di Serraglio gehabt hatte. Er wird »Pacino di Bonaguida populi S. Laurenzii de Florenzia publicus artifex in arte pingendi« genannt.[3]) In der Matrikel der Zunft der Medici und Speziali von Florenz erscheint sein Name in der Liste, die von 1320—1352 reicht, näher dem Anfangsjahre. Das Bild der Akademie[4]) stammt aus der Kirche S. Firenze und trägt folgende Auf-

[1]) Vgl. C. Frey, Il codice magliabecchiano XVII, 17.

[2]) Unverständlich bleibt, wie Crowe und Cavalcaselle (englische Ausgabe 1903, S. 253) dazu kommen, Pacino als Schüler des Agnolo Gaddi aufzuführen. Auch ist es falsch, ihm das fünfteilige Altarbild in Prato zuzuschreiben. Dasselbe ist, wie Vitzthum ganz richtig ausführt, von einem Schüler des Bernardo Daddi, von dem unter anderen auch das fünfteilige Altarwerk der Galerie Corsini in Florenz stammt.

[3]) Milanesi, Nuovi documenti S. 17.

[4]) Nr. 9 phot. Alinari 1598.

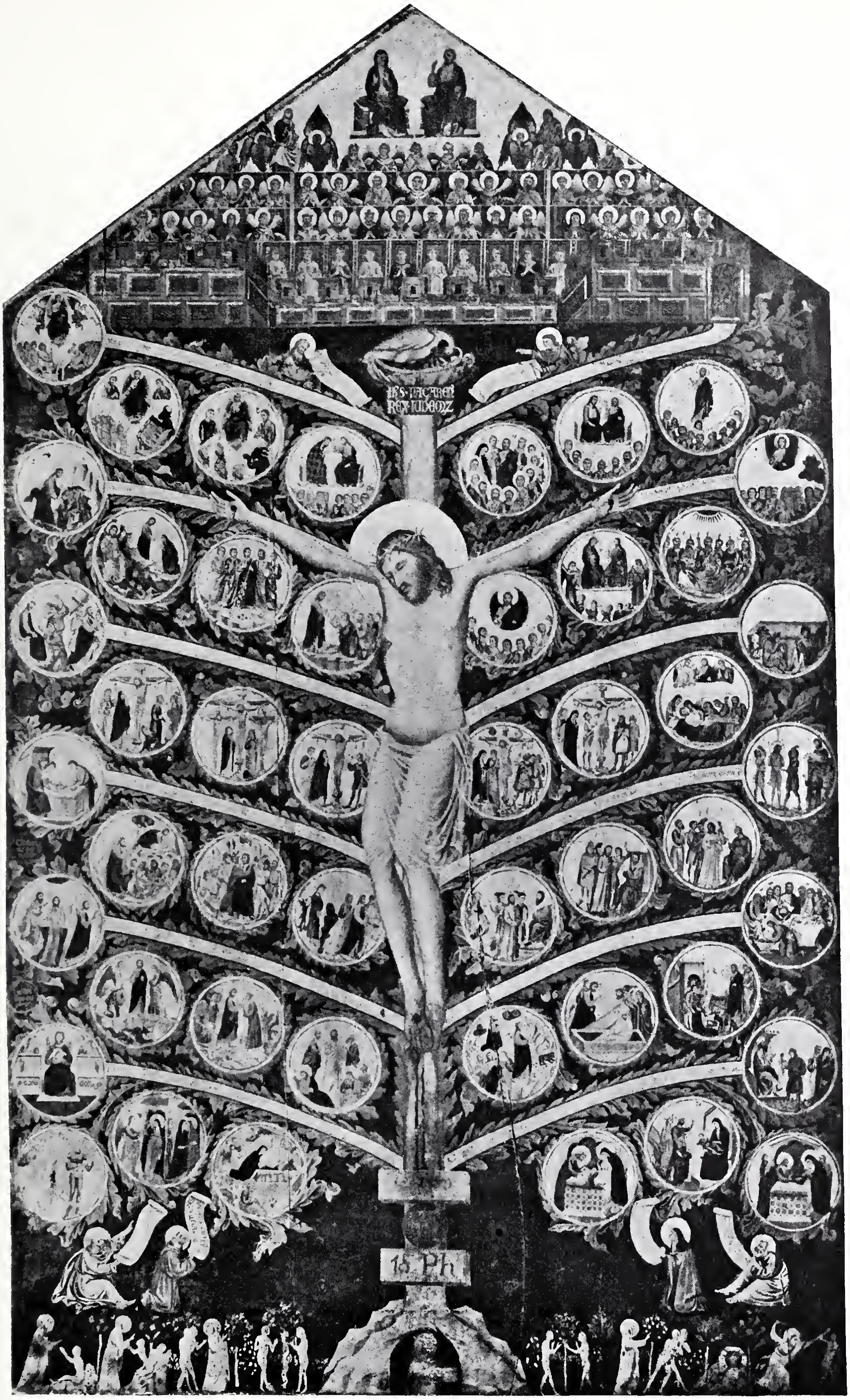


Abb. 15. Pacino di Bonaguida
Baum des Lebens (nach der Schrift des hl. Bonadentura)
Florenz, Akademie

schrift: SYMON · RECTOR · S · FLOR · FEC · PIGI · H · OP · A · PACINO · BONA-GUIDE · ANO · DNI · MCCCX'. Wahrscheinlich ist die Jahreszahl vollständig, da der gleiche Abstand vom Rand zu Anfang und zu Ende der Inschrift ist. Wollte man aber aus dem kleinen apostrophartigen Strich hinter dem X schließen, es sei dort noch ein Zahlzeichen gewesen, so könnte man höchstens ein I setzen, also 1311 statt 1310 lesen.

Auf niedrigem, lichtbraunem Kreuze sehen wir die zarte Gestalt Christi, neben dem die etwas größeren Maria und Johannes stehen; zwei Engel in den Medaillons des Rahmens sind durch den Ausdruck ihrer Teilnahme in die Handlung hereinbezogen. Vier Heiligengestalten, wieder etwas größer als Maria und Johannes, befinden sich auf den Flügeln: Bartholomäus und Nikolaus, Florentius und Lukas, vier Halbfiguren von Propheten in den Medaillons darüber. Charakteristisch sind längliche Köpfe mit hoher Stirne, sanften gutmütigen Augen, klobiger Nase und wenig ausdrucksvollem Munde. Der Körper Christi ist mit großem Fleiße in grauen Tönen modelliert, die Hände sind durchgängig etwas schwach und knochenlos. Das Bewegungsmotiv der stehenden Figuren ist auf eine Kurvenlinie zurückzuführen, die durch Auswärtsstellung des rechten Beines, Biegung des Rumpfes nach links und Rückneigung von Brust und Haupt nach rechts (auf der rechten Seite umgekehrt) beschrieben wird. Die kräftige Vertikalrichtung, der monumentale Charakter, geht dem Bilde dadurch verloren, und diese Linienführung zeugt von demselben Mangel an Energie wie die Typen. Andererseits berechtigt dies auch auf sienesischen Einfluß zu schließen. Auf dieselbe Spur weist die Gewandbehandlung. Ist dieselbe auch beim Bartholomäus eine überaus klare und großzügige (unmittelbar Giotto nachgebildete),[1] so tritt bei den anderen Gestalten an Stelle der plastischen Durchbildung eine überreiche Dekoration, zierliche, goldene Rosetten und Sternchen, die zu den zarten, geschmackvoll gewählten Farben gut passen. Lichtgrün und Rosa, Dunkelblau und Karmin, Kirschrot und Perlgrau sind sehr fein zueinander abgestimmt. In dem rosa- und fleischfarbigen Inkarnat macht sich die grünliche Untermalung deutlich, aber nicht aufdringlich bemerkbar.

Dem Pacino[2]) ist von Thode mit vollem Recht ein zweites Bild der Akademie zugeschrieben worden. Es ist die ausführlichste Darstellung des Baumes des Lebens nach der Schrift des hl. Bonaventura, die uns erhalten ist (Abb. 15). Thode gibt die genaue Beschreibung des Bildes, dessen stilistische Merkmale wir hier allein besprechen. Die Gestalt des Gekreuzigten ist der auf Pacinos bezeichnetem Bilde sehr ähnlich. Der Kopftypus ist genau der oben charakterisierte. Die Arme sind im Verhältnisse noch kürzer, der Körper erscheint etwas weicher, das Lendentuch einfacher. Der Heiligenschein ist gleich behandelt. Neben dem völlig trecentistischen Christus wirken die Geschichten des ersten Menschenpaares unten, die Heiligen und Propheten und die 48 Szenen aus Christi Leben äußerst befangen. Ist auch für sie die Kenntnis der Frühwerke Giottos Voraussetzung, so bewahren sie doch noch viele Anklänge an das Duecento und an die Frühwerke des Cäcilienmeisters. Ja, die Beziehung zum Margaretenaltar ist eine so nahe, daß Pacino geradeswegs Schüler des Anonymus

[1]) Vgl. dafür den stehenden Petrus auf der Predella des vatikanischen Altarwerkes, phot. Anderson 835. Schubrings Behauptung (Zeitschr. f. christl. K. 1902, S. 364), »Giotto ginge im römischen Altarwerk noch ganz in den Bahnen des mit Unrecht vergessenen Pacino di Bonaguida«, ist eine Umkehrung des wirklichen Verhältnisses, da Giottos Werk um 11 oder 12 Jahre älter ist.

[2]) Thode, Franz von Assisi S. 503 ff. Akad. Nr. 2, phot. Alinari 1569.

gewesen sein muß. Vorgestreckte Köpfe, lebendige Gebärdensprache der Hände, Art der Gewandbehandlung (namentlich weitflutende Gewänder der sitzenden Figuren), Dekorationsgeschmack und die eigentümlich geformten Thronsessel mit Baldachin verraten Pacinos Muster. Daß er sich aber um perspektivisch richtige Zeichnung (z. B. der Sarkophage) nicht kümmert, daß die Gewänder bisweilen noch Goldhöhung aufweisen, läßt auf Inkonsequenz und Unselbständigkeit des Künstlers schließen. Der Baum des Lebens hat einen entschieden primitiveren Charakter als die Kreuzigung, ist also gewiß um mehrere Jahre früher entstanden, man könnte denken um 1305—1306, da die Anlehnung an die Frühwerke des Cäcilienmeisters erweisbar ist.



Abb. 16. Pacino di Bonaguida
Madonna
Florenz, Museo dell' Opera di S. Croce (Refektorium)

Ein Bild möchte ich noch für Pacino in Anspruch nehmen, eine kleine Madonna im Refektorium (Museo dell' Opera) von S. Croce (Nr. 21) (Abb. 16). Maria in karminrotem Gewande mit Goldbordüre und dunkelstahlblauem Mantel mit rotem Futter erscheint vor glattem Goldgrunde. Sie hält auf ihrem linken Arm das Kind, das, mit lilafarbigem, zierlich gestickten Kleidchen angetan', zur Mutter aufschaut, während es mit den Händchen an ihren Hals greift.[1]) Marias Blick ist auf den Jesusknaben gerichtet, ein Motiv, das in Siena[2]) gebräuchlich, in Florenz in den ersten Jahrzehnten des XIV. Jahrhunderts selten vorkommt. In einem kleinen Medaillon über dem Haupte Marias sieht man die Halbfigur Gottvaters

[1]) Das gleiche Motiv des Kindes findet sich schon auf Giottos frühen Madonnen in Assisi (Oberkirche, Fresko) und Florenz, Refektorium von S. Croce (Altar Nr. 7).

[2]) Siehe Pietro Lorenzettis Altar in Arezzo, phot. Alinari 9961.

in lila Kleide mit blauem Mantel. Die Zuschreibung an Pacino rechtfertigt der Typus Marias, die Zeichnung der Hände, das Ornament des Mantelsaumes, alles in dem Altar von 1310 gleich zu finden. Die feine Ausführung, die lebhafte und doch keineswegs bunte Farbenstimmung und die größere Detaillierung lassen diese wohlerhaltene Madonna wie als anmutigstes so auch als spätestes der bisher bekannten Werke Pacinos erscheinen.

Sehr deutlich zeigt eine bei Artaud de Montor (Taf. 21) reproduzierte Kreuzigungstafel Pacinos Stil. Die Komposition ist identisch mit dem Altar von 1310. Nur ist der Größenunterschied der drei heiligen Personen verschwunden und eine kleine, knieende Stifterin beigefügt. Gewandbehandlung und Bewegung zeigen etwas freiere und energischere Motive. Die Ähnlichkeit der Typen hat sich sogar in der Reproduktion bewahrt. Solch ein Werk könnte wohl erst in die zwanziger Jahre gehören.

Ohne als Vorkämpfer der neuen Richtung aufzutreten, hat Pacino di Bonaguida für die Popularisierung der neuen Errungenschaften gewiß seine Bedeutung. Mit feinentwickeltem Geschmack Anregungen von Giotto einerseits, von Siena andererseits auf das glücklichste verwertend, vermochte er Werke zu schaffen, denen unter den gleichzeitigen Arbeiten eine vorzügliche Stelle gebührt, die aber auch außer diesem Zusammenhange lieblich und fesselnd sind. Die Madonna in S. Croce und einzelne Heiligengestalten des Akademiealtars zeigen den mit feinem Farbensinn begabten, aber allzu phlegmatischen Künstler von der besten Seite. Pacino ist neben Giotto und dem Cäcilienmeister die einzige deutlich erkennbare Malerpersönlichkeit in Florenz zwischen 1300—1320.

* * *

Schon nach Abschluß des vorliegenden Aufsatzes wird mir noch ein jetzt verschollenes Werk des *Cäcilienmeisters* in der Reproduktion bekannt. Die Albertina (K. 5, II, Sektion 1, S. 53) bewahrt einen nach der Zeichnung des Giuseppe Miller gefertigten Stich des Matteo Carboni, der ein damals im Besitze des Malers Vincenzo Gotti in Florenz befindliches, aus der Sakristei der aufgehobenen Kirche S. Maria degli Ughi stammendes Gemälde wiedergibt.[1]) Dasselbe galt als Werk des Buonamico di Cristofano sopranominato Buffalmacco und zeigt den hl. Johannes Baptista auf gotischem Throne sitzend streng en face, die Rechte nach oben weisend erhoben, mit der Linken einen Stab und die Schriftrolle (Ecce agnus dei ecce qui tollit peccata mundi) haltend. Der Typus des von reichem Lockenschwall und zarterem Kinnbart umrahmten Hauptes, die charakteristische Sitzweise mit vorgestelltem rechten Fuße, den über den Bildrand (wie beim Petrus) vorgreifenden Zehen, die Behandlung des an der Brust durch eine Agraffe gehaltenen Gewandes, all dies läßt die Zugehörigkeit zu der Reihe der vorbesprochenen Altarwerke als nicht zweifelhaft erscheinen. Daß der Thron in den spitzbogigen Giebeln der Lehne und der Seitenwangen ganz an den von Giottos Akademiemadonna erinnert, daß die Extremitäten, besonders die Arme, eine überweiche Bildung zeigen, läßt auf verhältnismäßig späte Entstehung dieses Johannes, wenigstens ganz sicher nach dem Petrus, nach 1307, schließen. Vielleicht bildete diese etwa ein Drittel lebensgroße Johannesfigur auch das Mittelstück eines Altarwerks, dessen Anlage dem der hl. Cäcilie entsprach. Kleine Legendenszenen könnten sich wohl noch verstreut finden — und der Johannes selber hat sich wohl an irgendeinem mir noch unbekannten Orte auch erhalten.

[1]) Höhe B^{a} 1$^{5}/_{6}$, Breite B^{a} 1 (scarso) = etwa Höhe: 1,07 m, Breite: knapp 59 cm.

AUS DER WERKSTÄTTE DES HUBERT VAN EYCK

VON EBERHARD FREIHERR VON BODENHAUSEN

Das Eyck-Original, nach dem Frida Schottmüller sucht,[1]) befindet sich in der Sammlung des Baron Franchetti in Venedig. Der eifrige und erfolgreiche Sammler hat es vor etwa 10 Jahren in Padua aus Privatbesitz erworben. Die Maße stimmen beinahe genau zu den von Frida Schottmüller angegebenen. Dort 0,45 : 0,30. Hier $0{,}44\,^1/_2 : 0{,}29\,^1/_2$. Die kleine Differenz kann auf Meßirrtümern beruhen. Die Tafel ist aus Eichenholz. Leider ist es kein Original von einem der Brüder, wie schon der erste Blick auf die Reproduktion lehren wird. Nach dem heutigen Stand der Forschung läßt sich der tüchtige Meister, der seine Anregungen sämtlich von Hubert van Eyck holt, nicht bestimmen.

Die Beziehungen zu der kleinen Berliner und der Petersburger Kreuzigung sind, wie schon Frida Schottmüller hervorhob, schlagend. Noch unmittelbarer überzeugend ist der Zusammenhang mit den Heures de Turin. Leider habe ich die Originale vor dem unglückseligen Brand nicht mehr sehen können. Die Blätter sind mir mithin nur aus den vorzüglichen Einzelreproduktionen in der Gazette des Beaux-Arts[2]) und aus der von Durrieu besorgten technisch schwachen Gesamtpublikation[3]) bekannt. Von dieser versichert mir Hulin, daß sie nur den schwächsten Abglanz gibt einer leider für immer zerstörten, wunderbaren Wirklichkeit.[4]) Soviel ist indessen schon aus diesen Reproduktionen deutlich, daß man hier eine größere Zahl von Mitarbeitern unterscheiden muß; wie eine Werkstätte, die um den großen Meister sich gebildet. Hoffentlich wird Hulin seine an den Originalen eingehend angestellten Beobachtungen bald veröffentlichen.[5]) Von Hubert van Eyck selbst stammen, wie auch Durrieu annimmt, sechs Tafeln: XIII. Gottvater im Zelt, von Engeln umgeben. XV. Gefangennahme Christi (wie in den Heures de Chantilly Nachtbeleuchtung). XXIX. Klage unter dem Kreuz (nach der Repro-

---

[1]) Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1902. S. 33.

[2]) Durrieu, Les débuts des van Eyck. Gazette des Beaux-Arts. 1903. S. 6 ff. u. 107 ff.

[3]) Heures de Turin, 45 Feuillets à peintures provenant des Très Belles Heures de Jean de France. Duc de Berry. Paris 1902.

[4]) Die vier beim Marchese Trivulzio in Mailand noch erhaltenen Blätter sind mir leider ebenfalls nicht bekannt.

[5]) Es ist das umsomehr zu hoffen, als inzwischen, seit diese Mitteilung geschrieben wurde, die bedeutende Arbeit von Dvořák über »Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck« (Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses 1904 S. 162—317) erschienen ist. Dvořák spricht sämtliche Blätter der Heures de Turin dem Hubert van Eyck ab, ohne daß seine Gründe mich zu überzeugen vermöchten.

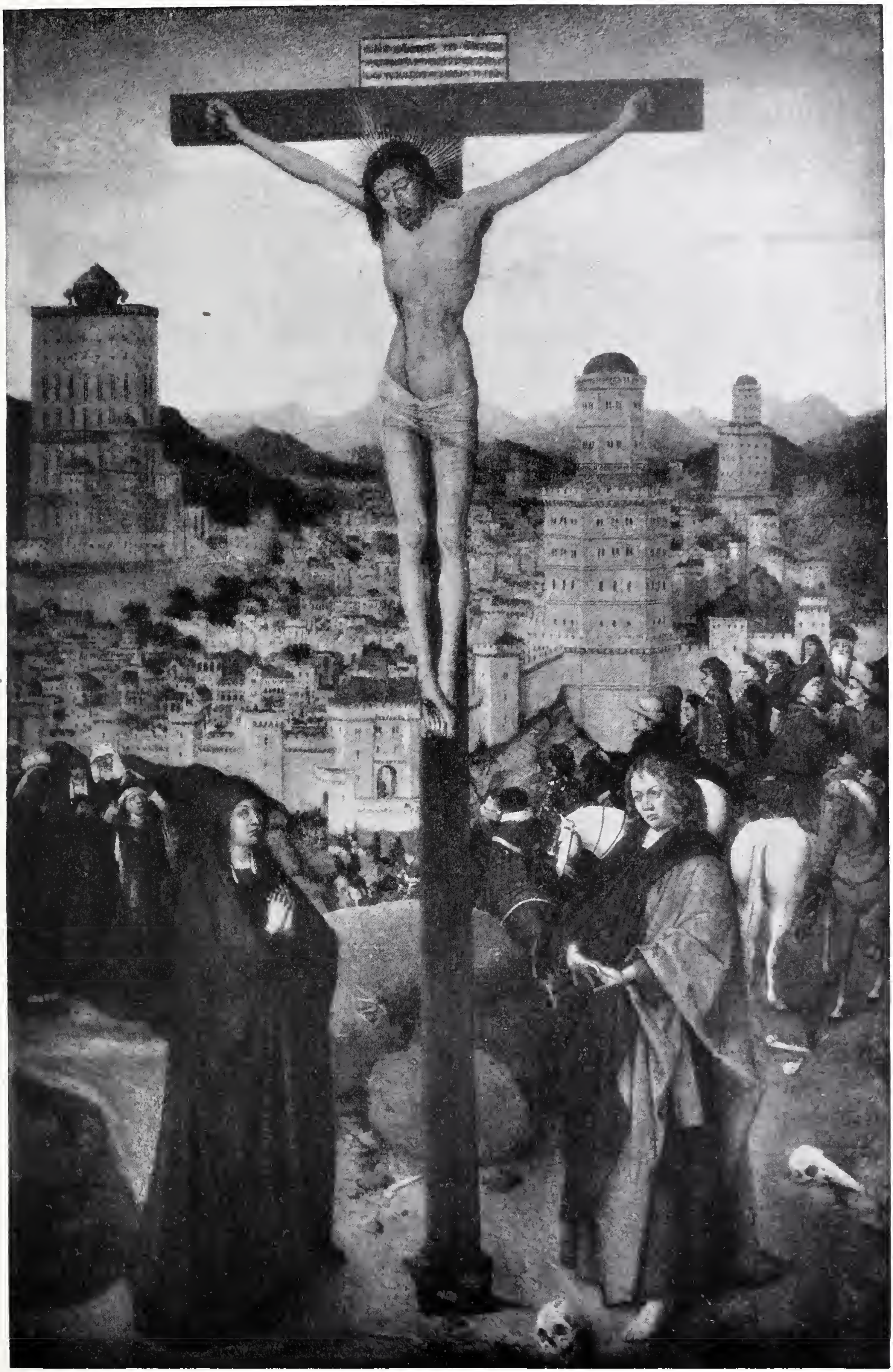
duktion in der Faltenbehandlung etwas schwächer als die anderen). XXX. Die Heiligen Julianus und Martha zu Schiff auf dem Meer. XXXVI. Virgo inter Virgines und XXXVII. das Hauptblatt, die Rückkehr Wilhelms IV., Grafen von Holland, von England. Von diesen Blättern, die zu den genialsten Schöpfungen gehören in der gesamten Geschichte der Malerei, geht der bestimmende Einfluß aus auf eine Reihe schwächerer, verwandter Darstellungen. Unter ihnen steht eine Kreuzigung, Tafel XX, unserem Bilde am nächsten.

Wie hier und auf der Berliner und Petersburger Kreuzigung steht das **T**-förmige Kreuz genau in der Mitte des Bildes und ragt hoch hinaus über die Landschaft und bis nahe hinan an den oberen Bildrand. Die Inschrifttafel ist genau wie auf den angeführten Darstellungen angebracht. Die Inschrift, der für das Berliner Bild Seeck solche Bedeutung beimißt,[1]) beschränkt sich hier mit Rücksicht auf das kleine Format auf die Anfangsbuchstaben. Die Figur Christi ist der auf unserem Bilde ganz analog. Die gleiche Neigung des Kopfes mit dem vor dem Arm durchfallenden Haar, derselbe mächtige Brustkasten und starke Hüfteneinzug, das gleiche anliegende, durchsichtige Lendentuch, die geraden, ganz leicht nach außen gebogenen Beine. Nur die wagerechtere Armhaltung klingt stärker noch an den Petersburger Kruzifixus an. Die Gruppierung der Assistenz ist eine andere. Auf der Miniatur sticht Longinus dem Herrn in die Seite; vorn umklammert Magdalena das Kreuz; rechts ist Maria in den Schoß des Johannes zusammengesunken. Ganz identisch aber ist wieder der Weg, der in der Mitte hinter dem Kreuz nach dem Stadttor der Hintergrundstadt hin abfällt; mit den im Verhältnis zu den Vordergruppen und zu den Gebäuden viel zu kleinen Reitern. Die breit über den Hintergrund gelagerte Stadt selbst ist bei veränderter Anordnung der Baulichkeiten nahezu eine Replik unseres Hintergrundes. Die beiden vielfenstrigen, phantastischen Zentralbauten, die hier rechts vom Kreuz sichtbar sind, verteilen sich dort auf beide Seiten. Bis auf die Fensteranordnung erstreckt sich die Übereinstimmung.

Die stets lebendige Versuchung zur Gruppenbildung könnte dazu verleiten, unser Bild jenem Miniaturisten zuzuschreiben. Doch geht das nicht an. Die Miniatur und die mit ihr zusammenhängenden Blätter sind schwächer und stammen von einem Meister zweiten Ranges, während die Franchetti-Kreuzigung, bei allem gebührenden Abstand von Hubert, doch auf einen ganz bedeutenden Meister hinweist. Wunderbar ist die enggestellte Reitergruppe rechts. Klar und deutlich, und in dieser Schärfe nur im Original kenntlich, geht eine Figur von der anderen los. Ein wahres Meisterstück ist die in Luftzirkulation stehende Hand der vorderen sprechenden Reiterfigur. Die feinen Reflexe auf der Rüstung des einen Reiters, die lebendig beobachteten Pferde, der feierliche, großzügige Faltenwurf und vor allem der tiefe, seelische Gehalt des Johannes-Beethoven-Kopfes, der so merkwürdig erinnert an den Klingerschen Johannestypus, das sind Dinge, die auch in der Reproduktion als bedeutend hervortreten werden.

Die Farbe ist sehr hell, beinahe grell, und ganz verschieden von der des Genter Altars, der Kreuzigungen usw. Sie klingt an die scharfe Koloristik der Miniaturen aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts an. Das Grün des rotgefütterten Mantels des Johannes ist so scharf und leuchtend, daß es dem tiefen und ruhigen Blau der Maria gegenüber die Rhythmik des Bildes aus dem Gleichgewicht zu bringen droht. Auch

[1]) O. Seeck, Abhandl. der K. Ges. der Wissensch. zu Göttingen. Neue Folge. Bd. III, Nr. 1. Auf unserem Bild ist die Inschrift, wie in Berlin und Petersburg, in drei Sprachen angebracht, aber, wie dort, mehr als Buchstabenornament wie als Schriftwiedergabe.



Werkstätte Huberts van Eyck
Kreuzigung
Sammlung Baron Franchetti, Venedig

die Reiter sind in helle und frische Farben gekleidet. Alle Farben sind in sich rein und behalten ihre Qualität in Licht und Schatten. Auch die Einzelharmonien sind erfreulich; so das rote Futter des Mantels mit dessen schönem Grün, und so auch einzelne Zusammenklänge in der Reitergruppe.

Schwierig ist die Frage nach der Entstehungszeit. Durrieu setzt die ganze Malergruppe, die sich in den Heures de Turin an Hubert anschließt, ohne nähere Zeitbestimmung später als den Meister selbst. Vor der Berliner Kreuzigung hat Rosen [1]) den Versuch gemacht, mit lehrreichen, freilich nicht zwingenden Gründen das Bild einem sehr viel späteren archaisierenden Meister zuzuschreiben. Gegen die Zuweisung des Cook-Bildes an Hubert van Eyck hat man das merkwürdige doppelte Licht geltend gemacht, das für den Hintergrund anders fällt als für die Vordergruppe. Dieser Einwand zwar ist nicht stichhaltig. Denn auf der Gefangennahme der Heures de Turin ist im Hintergrund für die vordere Häuserreihe der Stadt eine vom Standpunkt der Wirklichkeit aus unerklärliche Lichtquelle von links vorn angenommen — die vereinzelten Vordergrundfackeln kommen für solche nicht in Frage — während die Sonne doch hinter der Stadt untergegangen ist. Aber erheben sich nicht andere Bedenken gegen die Zuweisung und die damit verbundene frühe Datierung? Ist dieser Helm neben dem schlafenden Wächter für den Anfang des XV. Jahrhunderts möglich? Und auf unserer Kreuzigung: deutet die Form der merkwürdigen goldenen Metallbekrönung auf dem großen Zentralbau links nicht schon hinein in das kommende XVI. Jahrhundert? Vermutlich handelt es sich in beiden Fällen um späte, in Nebendingen leicht veränderte *Werkstattkopien nach verlorenen Originalen Huberts.*[2])

Bekanntlich hat Durrieu die Annahme, daß Hubert van Eyck in Holland, und zwar unter Wilhelm IV., gearbeitet hat, zu überzeugender Wahrscheinlichkeit erhoben.[3]) Schon Bode hatte in seinem grundlegenden Aufsatz über Ouwater [4]) einen Zusammenhang zwischen diesem und den Eycks festgestellt. Neuerdings deutet M. J. Six [5]) in die gleiche Richtung und kommt, auf Durrieu weiterbauend, zu einer Filiation Hubert-Ouwater-Geertgen. Der von Rosen gegen die Zuweisung der Berliner Kreuzigung an Hubert aus dem Vorkommen der Windmühle geschöpfte Einwand ist nach dieser Richtung nicht beweiskräftig, da die gleiche Windmühle dreimal auf der Petersburger Kreuzigung, überzeugender aber noch und ebenso als Silhouette gegen den Himmel gestellt auf der Gefangennahme (Tafel XV) der Heures de Turin vorkommt; nach Holland aber weist auch diese Erscheinung. Und nach Holland weisen weiter die Beziehungen, die von der Petersburger Kreuzigung und von den Heures de Turin zu der Kreuzigung der Sammlung Glitza hinleiten, die Friedländer [6]) und Hulin [7]) um 1500 ansetzen. Von dem gleichen Meister wie die Glitza-Kreuzigung, rührt, wie auch Friedländer [8]) hervorhebt und wie, unabhängig davon auch

[1]) Rosen, Die Natur in der Kunst, S. 102.

[2]) Ähnlicher Ansicht bezüglich des Bildes bei Cook Dvořák a. a. O. S. 239.

[3]) Durrieu, Les Débuts usw. a. a. O. S. 107 ff.

[4]) Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1890.

[5]) Gazette des Beaux-Arts. 1904. S. 177.

[6]) Meisterwerke der Niederl. Malerei des XV. u. XVI. Jahrhunderts; herausgegeben von M. J. Friedländer. München 1903, Tafel 83. Auf diesen überzeugenden Zusammenhang, den im einzelnen zu verfolgen den Rahmen dieser Mitteilung überschreiten würde, ist meines Wissens nirgends hingewiesen worden.

[7]) G. H. de Loo, Cat. Critique. Bruges 1902. Nr. 255.

[8]) A. a. O. S. 31.

Valentiner[1]) schon gefunden hatte, die sehr bedeutende Kreuzigung in den Uffizien her. Auf diesem Bild gehört zu den ergreifendsten Gestalten die Figur der Magdalena, die, mit beiden Armen das Kreuz umklammernd, den Kopf so weit hinauf- und zurückwirft, daß Stirn und Nase sichtbar werden. Ähnlich, nur mehr ins Profil gestellt, findet sich die Magdalena auf der Petersburger Kreuzigung. Identisch aber kehrt diese in der Leidenschaftlichkeit der Bewegung unvergeßliche Gestalt auf der oben mehrerwähnten Kreuzigung der Heures de Turin wieder (Tafel XX), eben jenem Blatt, das zu unserer Kreuzigung so enge Beziehungen aufweist. Auch hier ist der Kopf der genau von hinten gesehenen Gestalt so weit zurückgeworfen, daß Stirn und Nase sichtbar werden; eine Beziehung von zwingender Beweiskraft.

Vielleicht werden diese Zusammenhänge sich noch weiter verfolgen lassen und es mag dann in den nördlichen Niederlanden ein Zentrum künstlerischer Betätigung deutlich werden, in dem die Tradition des Hubert van Eyck bis in das beginnende XVI. Jahrhundert hinein sich lebendig erhalten hatte.

---

[1]) Mündliche Mitteilung. Valentiner hält ferner die Sibylle von Augustus im Antwerpener Museum für ein Spätwerk des Meisters.

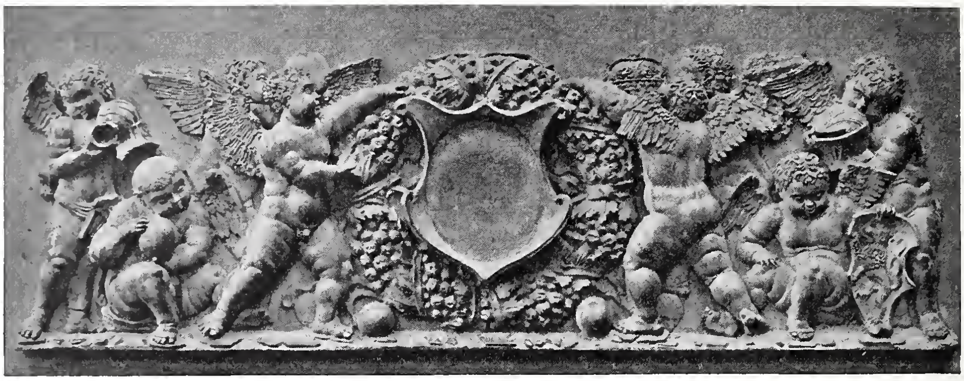


Abb. 1. P. Flettner
Relief im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

PETER FLETTNERS HERKOMMEN UND JUGENDARBEIT

VON ALBRECHT HAUPT

Es ist gut, daß der Ausdruck »Schule« aus der Kunstgeschichte und den Kunstsammlungen langsam verschwindet. Es steht ähnlich damit, wie in der Astronomie mit vielen Sternnebeln. Ganz scharfen Fernrohren entwirren sie sich bald als eine Anhäufung wohl unterscheidbarer einzelner Sterne, die sogar oft unendlich weit voneinander entfernt sind und nur für unser schwaches Auge zusammenzugehören schienen.

Umgekehrt zeigt sich bei scharfer Untersuchung oftmals eine kunstgeschichtlich scheinbar nur lose zusammenhängende Gruppe künstlerischer Werke, die uns als die Äußerungen ganz verschiedener doch gleichzeitiger Künstler entgegentraten, in der Hauptsache als die Arbeit und das Werk eines einzigen.

Das ist jetzt der Fall bei einer für die Geschichte der deutschen Renaissance hochwichtigen Sammlung von Handzeichnungen, die man bisher als die ziemlich zwecklosen Expektorationen und Übungen zuerst der »Holbeinischen Schule«, sodann der »Augsburger Schule«, als Versuche und Ideen unbekannter Jünger Holbeins oder Burgkmairs aus der Frühzeit des XVI. Jahrhunderts betrachtete: den »Baseler Goldschmiederissen«. Ich enthalte mich näherer Bezeichnung und Beschreibung dieser sehr bekannten und oft benutzten drei Bände im Baseler Museum, will nur in wenig Worten noch sagen, daß ihren Inhalt nicht nur Entwürfe für Goldschmiedearbeiten aller Art, sowohl spätester Gotik wie frühester Renaissance, sondern auch architektonische Studien und Pläne für verschiedenartigste Gegenstände vom Ornament bis zum Portal, Prachtbett, Altar und Chorgestühl, selbst für Säulenordnungen und architektonische Gliederungen bilden. Und zwar unverkennbar augsburgischen, nicht etwa baselischen Charakters. Die Herkunft der Zeichnungen ist unsicher; man nahm früher an, daß schon Amerbach sie gesammelt habe; heute schreibt man das Zustandekommen der Sammlung etwas späterer, immerhin aber noch etwa holbeinischer Zeit zu. Die wunderbar konservative Art der Schweizer hat uns diesen Schatz bis auf unsere Zeit ungetrennt bewahrt. Wie oben angedeutet, enthalten jedoch jene Bände in der Hauptsache das Werk eines

einzigen Meisters, und zwar das Frühwerk des großen Peter Flettner. Dieser mächtige Künstler tritt in dem letzten Jahrzehnt, seit Reimers zuerst, dann in diesen Blättern Lange das Gewölk zerrissen, das ihn verhüllte, als Bahnbrecher der Renaissance langsam in die erste Reihe. Außer Burgkmair und Holbein kommt, insbesondere in Dekoration und Architektur, kein Künstler jener Zeit für die Einbürgerung der italienischen Re-



Abb. 2. P. Flettner
Federzeichnung, Erlangen

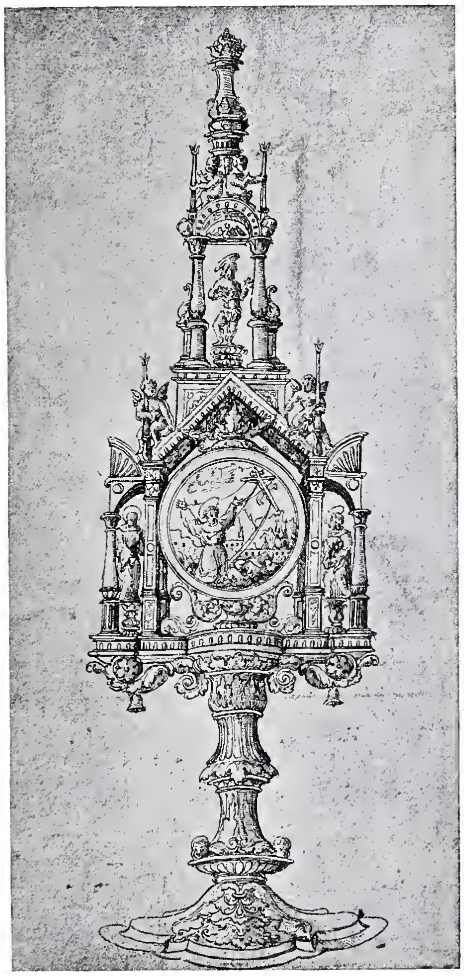


Abb. 3. P. Flettner
Monstranz, Federzeichnung, Erlangen

naissance in Deutschland auch nur annähernd so wie er in Betracht; heute läßt sich sogar sagen, daß er in dieser Hinsicht überhaupt an erster Stelle steht; daß gegenüber dem wohl nicht viel älteren Burgkmair vermutlich eine gleichwertige Wechselwirkung stattgefunden haben mag, daß für Holbein, dessen italienische Reise immer zweifelhafter wird, Flettner vielleicht sogar Lehrer und trefflichster Vermittler des neuen südlichen Evangeliums gewesen ist.

Dies sei vorausgeschickt, um die Wichtigkeit der nachfolgend zusammengestellten Untersuchungsergebnisse und ihre Richtung anzudeuten.



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9

Abb. 4—9
P. Flettner, Sechs Entwürfe zu Schachsteinen (?)
Handzeichnungen in der Universitätsbibliothek zu Erlangen

Über Peter Flettners Herkunft und Ausbildungsgang wissen wir nichts; von seinen späteren Lebensumständen nur, daß er 1522 aus Ansbach verheiratet nach Nürnberg kam, daß seine Frau bald starb, daß er 1530 zur zweiten und 1531 zur dritten Ehe schritt, daß er 1533 auf einem eigenen Holzschnitte ziemlich alt, vielleicht als ein Fünfziger, erscheint, und daß er 1546 starb; daraus läßt sich auf sein Vorleben nur insofern schließen, als wir aus der Voraussetzung, daß Flettner sechzig oder mehr Jahre alt geworden sein wird, folgern, er müsse, als er nach Nürnberg kam, längst ein fertiger Meister gewesen und um 1485 geboren sein.

Alles übrige sind wir genötigt aus seinen Werken zu entnehmen. Diese scheinen bisher sparsam, sind jedoch nur wenig erkannt und selten beglaubigt und datiert. Von Jahreszahlen sind nur zwei auf Holzschnitten vorhanden, nämlich 1533 und 1546, auf Handzeichnungen bisher drei, 1526, 1527 und 1537. Flettners selbständige Holzschnitte sind eminent selten, von jedem der etwa vierzig meist nur ganz wenige Exemplare bekannt; viele sind Unika, so daß ich wohl glaube, daß die Zeit kommen mag, wo man ein solches Blatt mit Tausenden bezahlt, wenn es überhaupt noch zu haben sein wird.



Abb. 10. P. Flettner, Salzfaß
Unvollendete Federzeichnung, Erlangen

Es ist daraus anzunehmen, daß Flettner diese Blätter nicht in einer nennenswerten Auflage herstellte, sondern daß sie nur einem bestimmten Zwecke dienten, nämlich dem der Geschäftsreklame, und mit dem Verbrauch im Geschäfte verschwanden. Die meist sehr großen Holzstöcke sind früh zugrunde gegangen. Was sich von Abdrücken rettete, verdankt das dem Zufall. Es ist anzunehmen, daß wie heute von noch vorhandenen vierzig seiner Holzschnittblätter, die übrigens vorwiegend architektonischen oder kunstgewerblichen Inhalts sind, einst von hunderten solcher Arbeiten geredet werden konnte. So ist die Reihe dieser Werke freilich unbeträchtlich an Zahl, doch unschätzbar als das stärkste Dokument der künstlerischen Leistung und der Eigenart eines der größten Meister jener Zeit.

Die Holzschnitte, mit denen Flettner Bücher ausstattete, sind ebenfalls wichtig, wenn sie auch nicht entfernt an die Bedeutung der selbständigen heranreichen. So hat Flettner besonders in seinen späteren Jahren vielerlei Werke illustriert: die Landsknechtbücher, der Hungern Chronika, das Buch vom Ursprung und Herkommen der Könige der teutschen Nation des Burkard Waldis, zuletzt noch die Werke des Rivius über Mathematik und Architektur; das letzte war des Rivius Vitruv-Übersetzung, die 1548, zwei Jahre nach Flettners Tod, herauskam.

Auch ist hier die berühmte Folge seiner Mauresken nicht zu vergessen, jener köstlichen orientalischen Ornamente, die 1548 selbständig bei Wyssenbach in Zürich, sodann in dem Buche des Strada über die Imperatores Romani als Reverse der Porträte bei Gesner am gleichen Druckorte erschienen.

Auch ein lustig-freches Kartenspiel hat er herausgegeben.

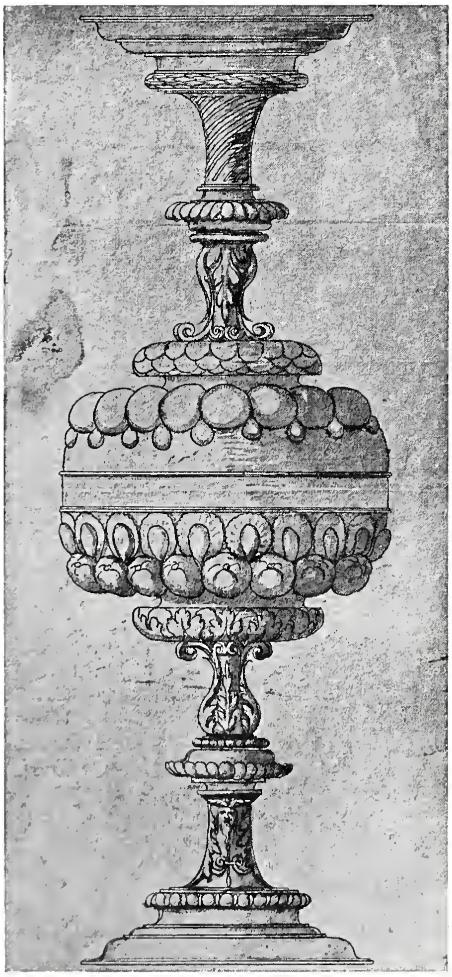


Abb. 11. P. Flettner, Doppelpokal
Getuschte Federzeichnung, Erlangen

Aber sehr viel, vielleicht das Allerbeste oder die Hauptmasse seiner Holzschnitte, ist verloren und nur noch zu ahnen.

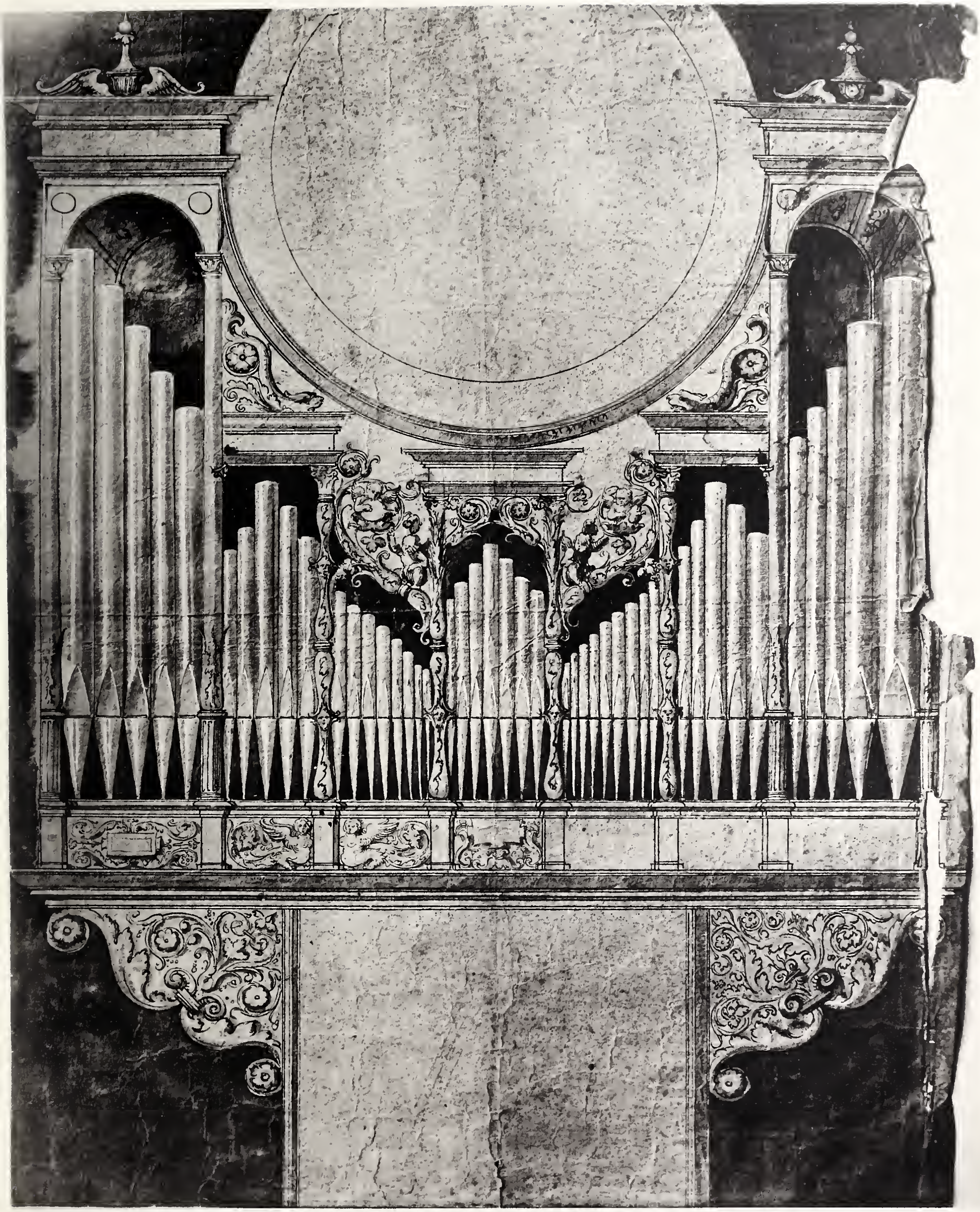
Dagegen gibt es noch eine erstaunliche Fülle seiner Handzeichnungen, die dereinst, wenn alles gefunden und geordnet sein wird, stark in die hunderte zählen werden.

Im nachfolgenden werden seine architektonischen oder ornamentalen Arbeiten, insbesondere die Handzeichnungen, in den Vordergrund rücken, schon weil sie die Stärke seiner Arbeiten ausmachen, vor allem aber, weil dieser Teil seiner Tätigkeit mir als Architekten am nächsten liegt und ich darin wohl ein zuverlässiges Urteil abgeben zu können glaube. An Nachfolgern für die weniger berücksichtigten Felder wird es ja kaum mangeln können, wie Flettners Tätigkeit als Medailleur und Bildner von Plaketten ja durch Lange, Domanig und Leitschuh ausreichend gewürdigt ist.

Bisher sind wir in bezug auf Handzeichnungen dieser Art durch Reimers und Lange auf das Kupferstichkabinett zu Berlin und die Universitätsbibliothek in Erlangen angewiesen. Während sich am erstgenannten Orte nur fünf Zeichnungen finden, nämlich drei aus seiner früheren Zeit, Entwürfe für einen Sessel und zwei Orgeln, und zwei spätere, ein Wandbrunnen von etwa 1543 und eine allegorische weibliche Figur von 1537, sehen wir in Erlangen wohl einen wichtigen Teil seines zeichnerischen Nachlasses nebst einigen Zeichnungen seiner Schüler, denn solche hatte er wirklich, heute noch zusammen.

Diese Blätter könnten von Hans Blum, dem besten seiner baukünstlerischen Nachfolger, um 1551 zusammengebracht sein. Denn bei ihnen befindet sich, sozusagen als Titel, ein Porträt des 1546 verstorbenen Meisters, 1551 gezeichnet, sowie eine Reihe von Zeichnungen in der Art Flettners, doch nicht von seiner Hand, darunter mit HB bezeichnete.[1]) Auch ein Paar sind

[1]) Es ist jedoch nicht unmöglich, daß das Monogramm als Hans Bock aufzulösen ist, und daß auch dieser vorwiegend in Basel tätige Maler zu dem Kreise der Schüler oder



PETER FLETTNER

ENTWURF ZUR ORGEL DER FUGGERKAPELLE IN AUGSBURG

WEISZGEHÖHTE TUSCHZEICHNUNG IN DER UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK ZU ERLANGEN

dabei aus Flettners Jugendzeit, »augsburgischen« Charakters, selbst eine entzückende Ornamentzeichnung, die mir von Hans Burgkmairs eigner Hand herzurühren scheint. Alles deutet darauf hin, daß hier das, was ein treuer Schüler aus des alten Meisters Nachlaß fassen konnte oder was er bereits besaß, zusammen mit dem Bilde des Alten, aus der Erinnerung oder nach einem andern Bilde gezeichnet, zu einem kleinen Erinnerungsmale aufgehäuft ist. Und dazu sind noch einige der herrlichsten Holzschnitte Flettners gegeben, offenbar Probeblätter, von einer unvergleichlichen Schönheit des Abdruckes, darunter ein sonst völlig unbekanntes, und das Hauptblatt, die Große Tür, R. 53, ein ganz herrliches Exemplar.

Hier, in Erlangen, finden sich heute, außer den in diesen Blättern früher durch Lange eingeführten zehn Flettnerschen Handzeichnungen, noch eine weitere Reihe von solchen, die Lange entgangen sind, nämlich folgende:

1. Knabe auf einem Kissen sitzend, mit einem Apfel spielend, Federzeichnung, bez. 1515, die älteste der uns bekannten Flettnerschen Zeichnungen (Abb. 2).
2. Monstranz, mit Feder braun gezeichnet, früheste Renaissance, Augsburger Art (Abb. 3).
3. Orgel einer Kirche, darüber ein Rundfenster, getuscht und weiß gehöht, ganz großes Format, früheste Renaissance, Augsburger Art (Tafel I).
4. Sechs runde einzelne Medaillons, reich geschmückte Frauen in Brustbildern darstellend, offenbar Entwürfe zu Schnitzereien, etwa zu Schachsteinen oder Ähnlichem, mit Feder gezeichnet und leicht farbig getuscht, mit je einer Zeichnung in Berlin und in Basel (s. Lange) die einzigen farbigen Blätter, die uns von Flettner bekannt sind, und ein Beweis, daß ihm auch feine farbige Stimmung nicht fremd war. Um 1537 gezeichnet, nach der großen Verwandtschaft mit der Berliner Zeichnung von diesem Jahre zu urteilen (Abb. 4—9).
5. Salzfaß, dreiseitig, Fuß auf Schnecken stehend, darüber Masken; drei geflügelte, armlose und bekleidete Figuren tragen drei Muscheln. Umrißzeichnung, Feder, unfertig, mittlere Zeit, von besonderer Schönheit (Abb. 10).
6. Säulenkapitell und Fuß, nach Bologneser Vorbild [1]); Federzeichnung auf schwarzem Grunde; das Kapitell mit Widderköpfen an den Ecken und Girlanden; Originalzeichnung zum Holzschnitt R. 68.
7. Doppelpokal, gelb getuscht, mit Äpfeln ringsum, aus Flettners Spätzeit; den bei Lange schon gegebenen Zeichnungen: Pokal, Spiegel und Schale nahe verwandt (Abb. 11).
8. Vier Kandelaber mit Ornamenten, Federzeichnung (Abb. 12), auf der Rückseite der Handzeichnung mit den Sesselfüßen (zuerst abgebildet bei Lange S. 54, der die Rückseite des Blattes übersah) (Abb. 13).
9. Trophäen, drei Harnische mit Schildern und Waffen, der mittelste getuscht und weiß gehöht, die andern nur Umriß, auf grauem Papier, Spätzeit.[2])
10. Entwurf zu einem Portal, unten mit ionischen Doppelsäulen, oben mit Doppelkaryatiden, mit lateinischen und griechischen Inschriften, der Spitzgiebel durch

---

wenigstens Freunde Flettners zu rechnen ist. Dann wäre die vielfache Beziehung der Blätter in Erlangen zu denen in Basel um so leichter zu erklären.

[1]) Abgebildet bei Haupt, der erste Meister des Otto-Heinrichs-Baues zu Heidelberg, Leipzig 1904, Abb. 22.

[2]) Abgebildet bei Haupt, a. a. O. Abb. 35.

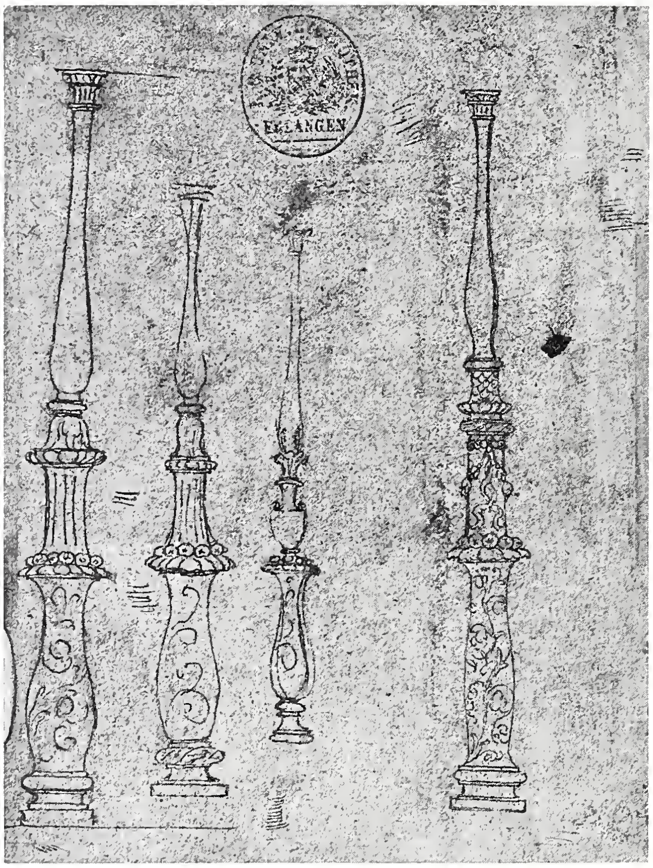


Abb. 12. P. Flettner, Kandelaberentwürfe
Federzeichnung, Erlangen (Rückseite von Abb. 13)

Pegasus und zwei Vasen bekrönt; getuschte Federzeichnung auf blauem Grunde. Ein erster Entwurf zum Portal des Otto-Heinrichs-Baues zu Heidelberg, also wohl aus Flettners Todesjahr 1546.[1])

11. Ein Knabe, der einen Falken auf der Hand trägt; Federzeichnung, getuscht. Spätzeit (Abb. 14).

Von diesen neuen 16 Zeichnungen ist Nr. 1 von besonderer Wichtigkeit wegen der Jahreszahl 1515; ferner die Zeichnung der Monstranz (Nr. 2), als ebenfalls des Künstlers Augsburger Zeit angehörig. Weiter unten mehr von ihr.

Vor allem aber richtet sich unser Augenmerk auf den Entwurf zu der Orgel (Tafel I), denn dieser Entwurf findet sich in Basel getreu wieder (Abb. 15), und zwar unter den »Goldschmiederissen«.[2]) Aber dort mit einer Variante: die Hälfte der Orgel

[1]) Abgebildet bei Haupt, a. a. O. Abb. 42.

[2]) Es ist hier die Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß der Erlanger Entwurf oben mit einem doppelten Flügelpaar bekrönt ist, dem Zeichen Flettners, dessen er sich, besonders in der Frühzeit, gern zur Kennzeichnung seiner Arbeiten bediente. Schon Lange hat mitgeteilt, daß dieses Flügelpaar, offenbar von seinem Namen Flättner oder Flattner her-

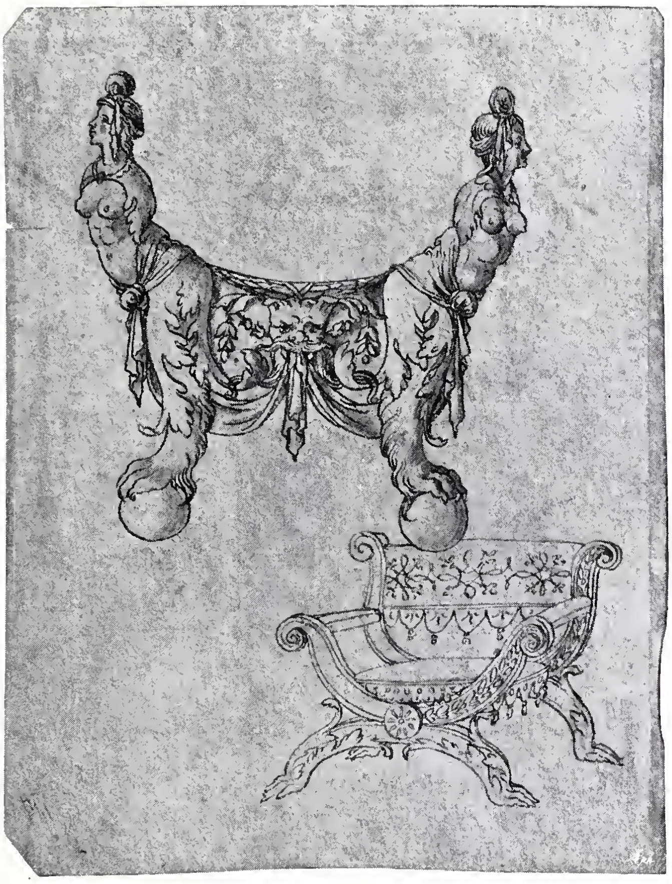


Abb. 13. P. Flettner, Sesselfüße
Getuschte Federzeichnung, Erlangen

hat eine andere Gestalt; die Baseler Zeichnung ist nur in Umrissen und der Manier nach etwas älter als die in Erlangen. Flettner dürfte das Erlanger Blatt nachher für sich nochmals gezeichnet haben, da die Baseler Zeichnung zur Hälfte einen andern Entwurf zeigt, der ausgeführt ist, und den schon Weinbrenner als den für die heute noch vorhandene Orgel der Fuggerkapelle in Augsburg erkannt hat. So dürfte Flettner sich den anderen für andere Gelegenheit und Benutzung aufgespart und kopiert haben. (Die Berliner zwei Orgelentwürfe zeigen mit diesem letzten Augsburger Entwurf große Verwandtschaft, sind aber wieder viel vorgeschrittener in Ornament und Zeichnung, was ja auch die Jahreszahl 1527 bestätigt [Abb. 16].)

geleitet, das Hauptstück von Flettners Wappen (Grabstein) bildet. Es erscheint aber auch öfters an Köpfen und Fratzen, so im Hirschvogelsaal; nur auf den eigenhändigen Holzschnitten Flettners tritt an seine Stelle das mit dem Klöpfel gekreuzte Balleisen, meist mit dem Monogramm P. F. Es ist erfreulich, daß gerade in den kritischsten Fällen das Flügelpaar, insbesondere im aufsteigenden Ornament, die Erkenntnis früher Flettnerscher Werke und Zeichnungen unterstützt. Der von Reimers angezweifelte Triumphbogen für Karl V. (1541) zeigt denn auch das Flügelpaar oben im linken Pilasterornament.

Wir lernen aus dem Obigen eine ganz neue Tatsache kennen, die höchst merkwürdig erscheinen wird, und deren Bedeutung für die deutsche Kunstgeschichte eine ganz außerordentliche ist, nämlich: daß Flettner der Erfinder des Orgelgehäuses in der Augsburger Fuggerkapelle, der »Geburtsstätte der Renaissance in Deutschland«, gewesen ist. Bisher kannten wir nur den Namen des Orgelbauers — Ihan Dobraw (Doubrav), — vielleicht eines Slawen, der bis 1512 das Werk baute. An obige Tatsache schließt sich aber sofort die zweite: schon Weinbrenner hat in mehreren anderen Blättern der Baseler Goldschmiederisse (Abb. 17. 18) auch die durch das Fuggerwappen gekennzeichneten Entwürfe zu dem Chorgestühl derselben Kapelle erkannt, das ja, leider längst in jammervoller Weise vernichtet, das erste und glänzendste derartige Werk unserer frühen deutschen Renaissance war; nur noch ein winziger Rest, die 16 Büsten (Berlin und Wien), zeugt heute von ihm. Diese Entwürfe nun sind von derselben Hand, wie jener Orgelentwurf, d. h. von der Peter Flettners. Wer darüber noch im Zweifel sein sollte, findet Flettners Flügelpaar im zweiten der unteren Pilaster. Kurz: unser Künstler war auch der Entwerfer dieser herrlichen 1518 sicher fertigen Chorstühle, aber außerdem schon seit etwa 1511 in Augsburg für die Ausstattung der Kapelle tätig. Es wird allgemein angenommen, daß der figürliche Teil der Chorstühle, insbesondere jene Büsten, von der Hand des Bildhauers Adolf Dauher und der seines Sohnes Hans Adolf Dauher herrühren, und daß diese Meister gleichzeitig den Altar der Fuggerkapelle lieferten, wie sie um 1518—1522 auch den berühmten für die Kirche zu Annaberg in Sachsen schufen.



Abb. 14. P. Flettner, Putto mit Falke
Getuschte Federzeichnung, Erlangen

Nun tritt das dritte Wichtige hinzu: unter den »Goldschmiederissen« sind zwei Altarentwürfe (Abb. 19. 24) vorhanden, die in ihrem Aufbau so unverkennbare Ähnlichkeit mit dem Annaberger Altar haben, daß wir den erfindenden Meister der Zeichnungen auch als den des Annaberger Altars betrachten müssen. Also etwa einen der Dauher? — Die genannten Entwürfe stammen jedoch ebenfalls von der Hand des Zeichners der Orgel und des Chorgestühls, nämlich Flettners. Das geben nicht nur ihre Formen und ihre Technik zu erkennen, es läßt sich auch *direkt* nachweisen. Auf dem ersten Altarentwurf kommt nämlich eine sehr merkwürdige Ecke — ein gebrochener Giebel mit Delphin darüber — vor, die sich ganz genau so (Abb. 20) in dem schönsten Holzschnittblatte Flettners — der Großen Tür R. 53 — wiederholt. Da nun die viel frühere Handzeichnung nicht nach der späteren Tür kopiert sein kann, so kann nur Flettner jene Handzeichnung gefertigt haben, deren altes etwas eigensinniges Motiv er etwa zwanzig Jahre später auf seinem Holzschnitte wieder verwertete.[1])

[1]) Ich füge hier hinzu, daß gerade diese merkwürdige Übereinstimmung mich vor Jahren schon für die Jugendzeit Flettners auf die Baseler Zeichnungen gewiesen hat, und daß alle

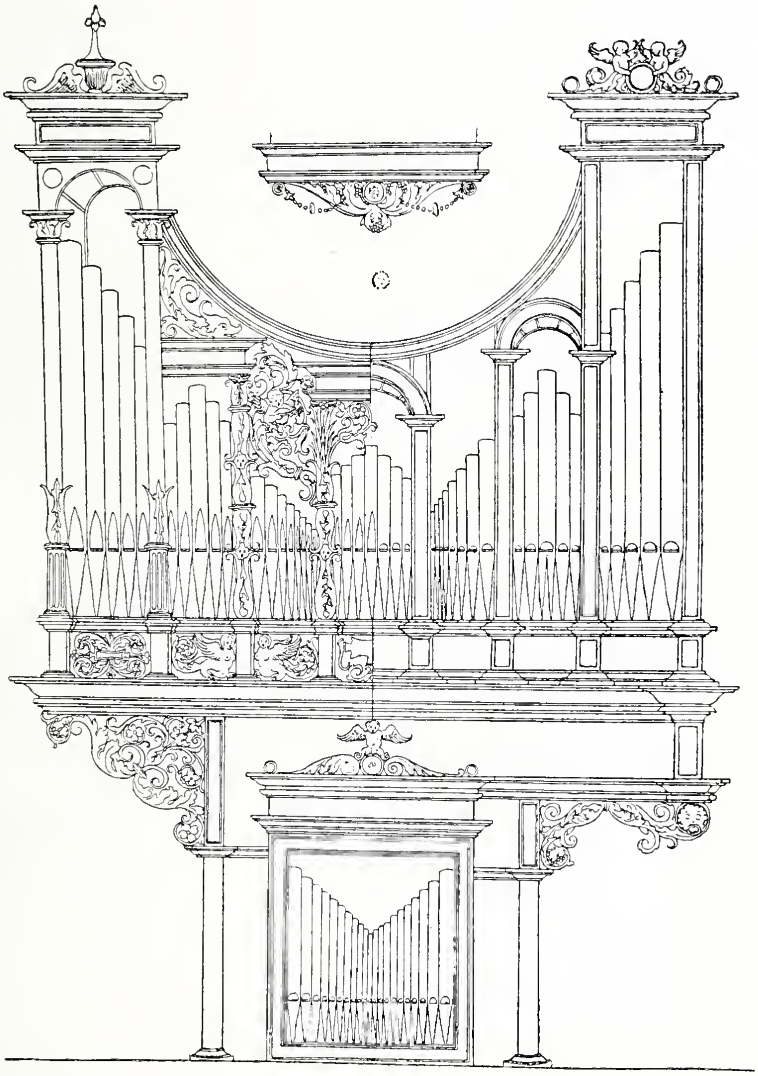


Abb. 15. P. Flettner, Doppelentwurf zur Orgel in St. Anna zu Augsburg
Rechte Hälfte ausgeführt, Federzeichnung, Basel

Auch die reich aufgebaute Ornamentkrönung mit Putten auf den Altarentwürfen ist eine Flettner so recht eigentümliche Erfindung; zuletzt tritt sie auf der Großen Tür R. 53 ganz ähnlich, nur gereift und verfeinert, den Verhältnissen gemäß verbreitert, nach so vielen Jahren nochmals auf.

übrigen oben entwickelten Beziehungen sich erst nachher ergeben haben. Wieviel Freude diese unabhängig voneinander gefundenen Beweise machen, wird mir jeder nachfühlen. — Als ferneren wieder ganz selbständigen Beleg will ich zuletzt erwähnen, daß der auf der Säule des Altarentwurfs links stehende stab- und schildhaltende Putto mit Helm und antiker Rüstung völlig identisch bis ins Letzte wieder auftritt in Flettners Handzeichnung: Triumph der christlichen Kirche zu Erlangen (abgeb. bei Lange, S. 60).

Die hier gegebenen zwei Altarentwürfe enthalten übereinstimmend nur den architektonischen Aufbau nebst Ornament und Bekrönung, geben aber absolut nichts von dem eigentlichen figürlichen Inhalt der Altäre.

Die Vergleichung läßt nun wie gesagt gar keinen Zweifel, daß der architektonische Entwurf des Annaberger Altars in ausgeprägter Renaissance ganz genau in die gleiche Kategorie gehört, somit also von Peter Flettner dem Adolf Dauher geliefert sein muß. — Der figürliche völlig spätgotische Inhalt des Altars ist dagegen völlig von den Dauher geschaffen.

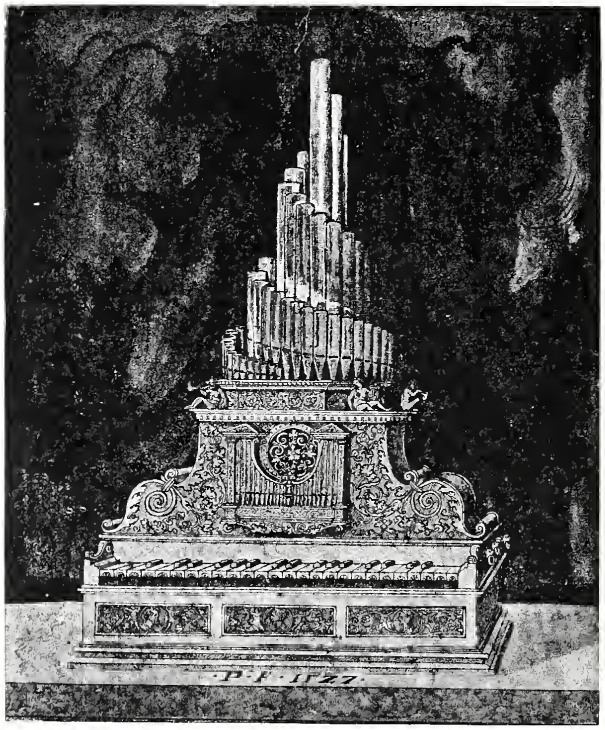


Abb. 16. P. Flettner, Orgel
Getuschte Federzeichnung, Berlin, K. Kupferstichkabinett

Dieser einfache Schluß löst überraschend klar den Kontrast, den W. Bode seinerzeit (Deutsche Plastik) in die scharfen Worte faßte: »Der Altar ..... wirkt besonders unglücklich durch die stillose Mischung anspruchsvoller Hochrenaissanceform und Ornament mit konfus angeordneten Halbfiguren von beinahe altertümlichem und herb schwäbischem Charakter.«

Die gotischen Stammbaumfiguren (»scharf, bis zur Härte«, Steche), die direkt aus Hartmann Schedels Chronik ausgeschnitten sein könnten, stehen aber in stärkstem Gegensatze zu der an sich sehr schönen und klaren architektonischen Umrahmung und Bekrönung. Und letztere mit ihren wundervollen freistehenden wappenhaltenden Knaben und der entzückend heiteren Kinderwelt in Ornamenten und auf Delphinen

kann ebenfalls nur Flettner, nie den Dauher angehören.[1]) Es bleibt hier anzunehmen, daß der Renaissancemeister denn auch die Modelle zu diesem bekrönenden Schmucke herstellte, der uns genau zeigt, wie die eben nur in Zeichnung möglichen leichten Gestalten und Zieraten in Stein übersetzt aussehen mußten. Ornamente und Kapitelle sind vermutlich wirklich von Flettners Hand. — Kurz, dieser ermöglichte hier, wie anderwärts, der spätgotischen Künstlerschaft den ersten Schritt in die neue Renaissanceformenwelt. Das in der Augsburger Frührenaissance überhaupt dominierende Schmuckmotiv: Putten, auf Delphinen reitend, das auch Burgkmair öfters verwendet, ist anscheinend durch Flettner hier eingeführt und von ihm selber bis ins letzte Lebensjahr (Heidelberg, Giebel des Gläsernen Saalbaus) gebraucht worden.

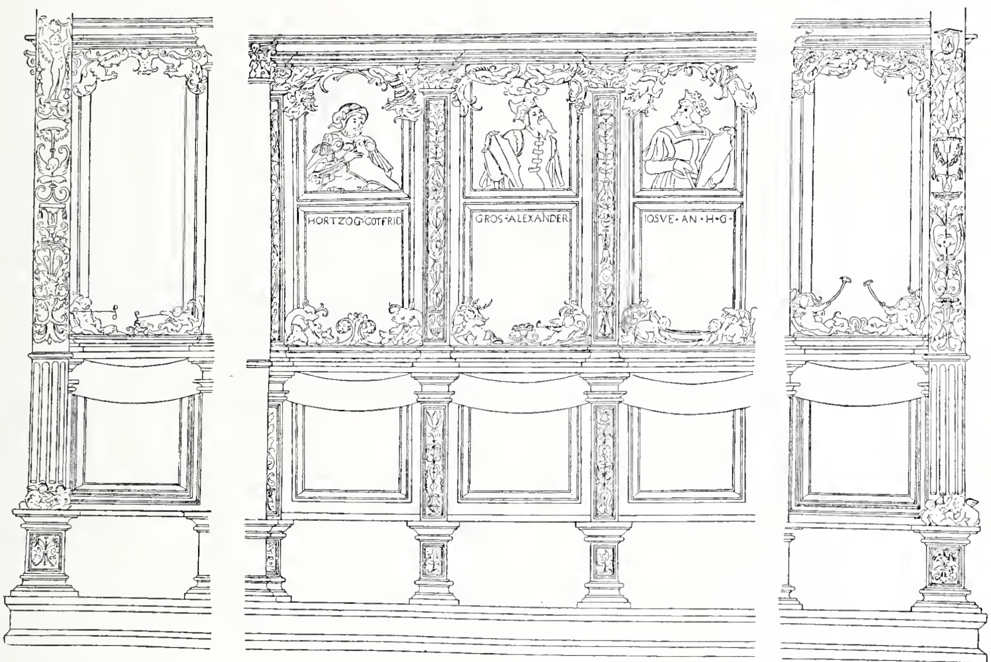


Abb. 17. P. Flettner, Entwurf zum Chorgestühle in St. Anna zu Augsburg
Federzeichnung im Museum zu Basel

Wir haben uns denn auch den verschwundenen Altar in der Fuggerkapelle ganz so vorzustellen wie jene Altarentwürfe. Das heißt: die Dauher lieferten den ganzen Altar als Unternehmer, den Flettner in neuen Formen für sie entwarf; die schwäbisch-spätgotische Ausstattung mit Figuren gehört den Dauher an, genau wie wir auch die großen Büsten der Chorstühle als ihre Arbeit ansehen dürfen. Das Ornamentale der Chorstühle und die wunderbar poetische und reizvolle Kinderwelt, die Architekturteile usw. haben wir uns aber als von Flettner allein herrührend vorzustellen. So ist zu vermuten, daß er denn auch in ganz gleicher Weise beim Altar für Augsburg wie später für Annaberg mitgewirkt haben wird. Eine bescheidene geschichtliche Tatsache

[1]) Steche: »Diese Kinderfiguren ...... gehören zu dem Lieblichsten, was die Frührenaissance im Lande geschaffen hat.«

wirft dazu bezeichnendes Licht auf das Verhältnis des Annaberger Altars zu dem in Augsburg. 1518 ist die Fuggerkapelle in der Annenkirche zu Augsburg fertig, und alles wird geweiht und dem Gottesdienst übergeben. In diesem Jahre beehrt aber Herzog Georg von Sachsen die Stadt mit seinem Besuch, derselbe, der die Stadt Annaberg und die wunderschöne St. Anna geweihte Stadtkirche dort in der Steinwüste des sächsischen Gebirges entstehen ließ. Zur Ausstattung seiner Kirche sucht er von überall Reliquien seiner Heiligen zu gewinnen, bis tief aus Frankreich heraus. Damals bestellt er bei Adolf Dauher auch den Hochaltar, den dieser 1522 in der Annaberger Stadtkirche zur Aufstellung brachte.

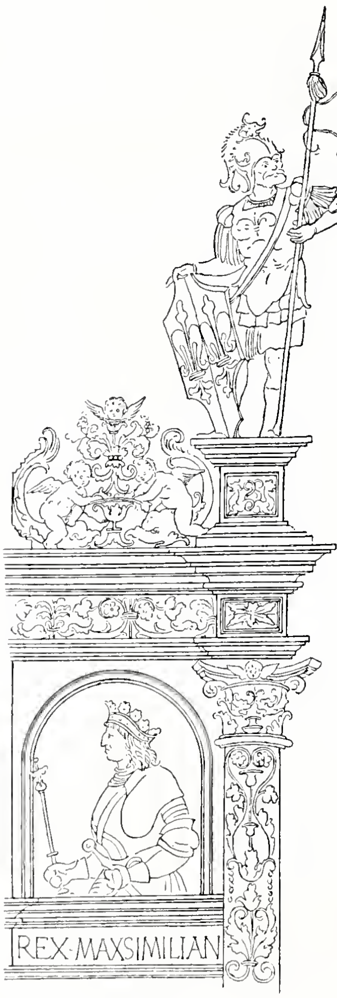


Abb. 18. P. Flettner, Ecke für das Gestühl in St. Anna zu Augsburg Federzeichnung, Basel

Es bedarf da gar keines weiteren Beweises dafür, daß der Herzog, überall für die Kirche seiner Heiligen sammelnd und suchend, das eben fertiggestellte Wunderwerk in der gleichnamigen Kirche zu Augsburg natürlich auch besucht und bewundert haben muß, wenn er die Bildhauer des neuen Annenaltars dort damit beauftragte, daß sie ihm auch einen für seine derselben Heiligen geweihten Kirche in Sachsen schaffen sollten. Und ebenso einleuchtend ist es, daß der neumodische Altar für Sachsen nur deshalb bestellt werden konnte, weil der Augsburger in gleichem Stil besonders gut gefallen hatte. In Kürze: der Annaberger Altar ist nach dem Muster des Augsburger bestellt und gefertigt, und wenn jener nach Flettnerschem Entwurfe entstand unter bildhauerischer Mitwirkung dieses Meisters, so muß das gleiche für den verschwundenen Augsburger Altar auch gegolten haben.

Wir haben demnach mit der Tatsache zu rechnen, daß der Entwurf der Renaissanceausstattung der Annenkapelle zum größten Teil nachweislich Peter Flettner zum Verfasser hat, daß für den Rest seine Autorschaft mit höchster Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist.

Wenn wir nun später in Nürnberg finden, daß Flettner der Vischerschen Werkstatt die ihr notwendigen architektonischen Entwürfe, ja Modelle lieferte, daß er vor allem für die Aufstellung des Vischerschen Bronzegitters im Rathaussaale die architektonische Umrahmung schuf, wenn wir sogar zur Überzeugung gelangen, daß das ganze Gitter in seinen großen Formen auf Flettnerschen Entwurf zurückzuführen sein wird, während nur das kleine Bronzedetail und die innere Ornamentik den Stil der Vischerschen Werkstatt zeigen, so darf der Schluß nicht allzu kühn erscheinen, daß Flettner auch den ursprünglichen Entwurf des Bronzegitters für die Fuggerkapelle erdacht hat. Dieses »Gitter« war nämlich keineswegs nur ein solches, es bestand vielmehr aus einer richtigen höchst eleganten Säulenordnung mit Gebälk und einer mittleren Attika aus Bronze; die offenen Flächen waren nur durch ein durchbrochenes

Muster in den Formen einer Kassetteneinteilung italienischer Art ausgefüllt; die Wandpfeiler von Stein.

So löst sich auch die widerspruchsvolle Geschichte des Gitters unbefangen auf! Flettner verließ Augsburg etwa 1518; die Vischer vermochten mit dem mühseligen Werk, dessen neue Formen sie nicht beherrschten, allein nicht fertig zu werden, bis Fugger ihnen die unvollendeten Schranken unter Preisgabe der geleisteten Zahlungen zur Verfügung stellte und ein prächtiges eisernes Abschlußgitter bei einem Augsburger Schlosser machen ließ.

Das Vischersche aber lag lange in Nürnberg, bis der Magistrat es übernahm und seine Aufstellung im Ratssaale nach vieljähriger Mühe und Arbeit durchsetzte. Dazu waren wegen der bedeutenden Breite des Saales starke Um- und Ausgestaltungen und Vergrößerungen notwendig, die natürlich nun wieder mit Hilfe des inzwischen zum Glück in Nürnberg seßhaft gewordenen Flettner erwuchsen. Die noch stehenden herrlichen Wandpfeiler (Abb. 21) sind unbestreitbar durchaus von seiner

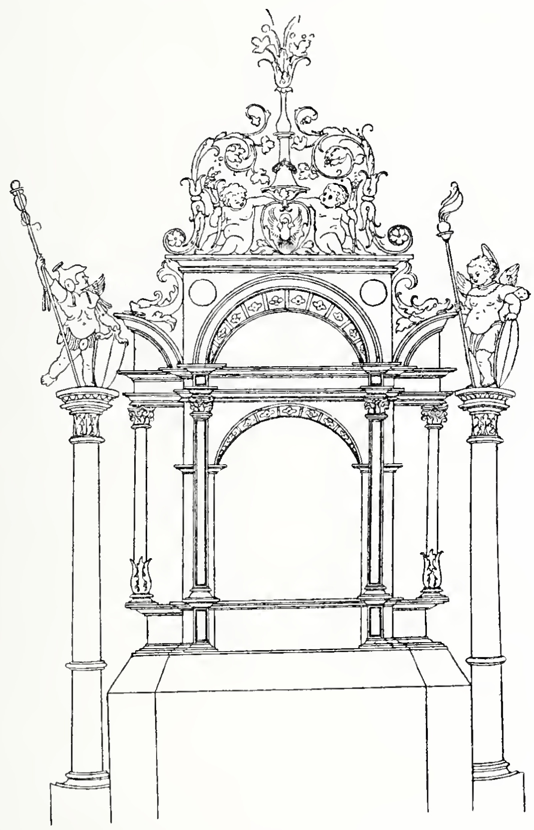


Abb. 19. P. Flettner, Altarentwurf Federzeichnung, Basel

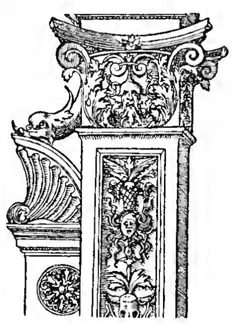


Abb. 20. Detail aus dem Holzschnitte P. Flettners bei Reimers 53

Erfindung[1]), aber auch die verschwundene große Architektur der Schranke entspricht ganz ausschließlich seiner Art, hat mit der Vischerschen (Sebaldusgrab) auch nicht einen Schimmer gemein. Soweit wir schauen, war außer Flettner keiner dieses vollendeten Formentums damals in Deutschland mächtig; leider fand er in der klassischen Feinheit und Klarheit seiner Architektur und seines Ornaments auch keinen Nachfolger.[2])

[1]) Man vergleiche nur hierzu die prächtigen Sesselfüße Flettners (Abb. 13), wo einzelne Motive sich genau wiederholen.

[2]) Es ist bekannt, daß die Sandsteinpfeiler des Gitters von dem in Welschland vielgewanderten, technisch äußerst geschickten Sebaldus Beck in Nürnberg gemeißelt wurden, daher ihre Anklänge an das Detail südflandrischer Ornamentik. An anderer Stelle habe ich

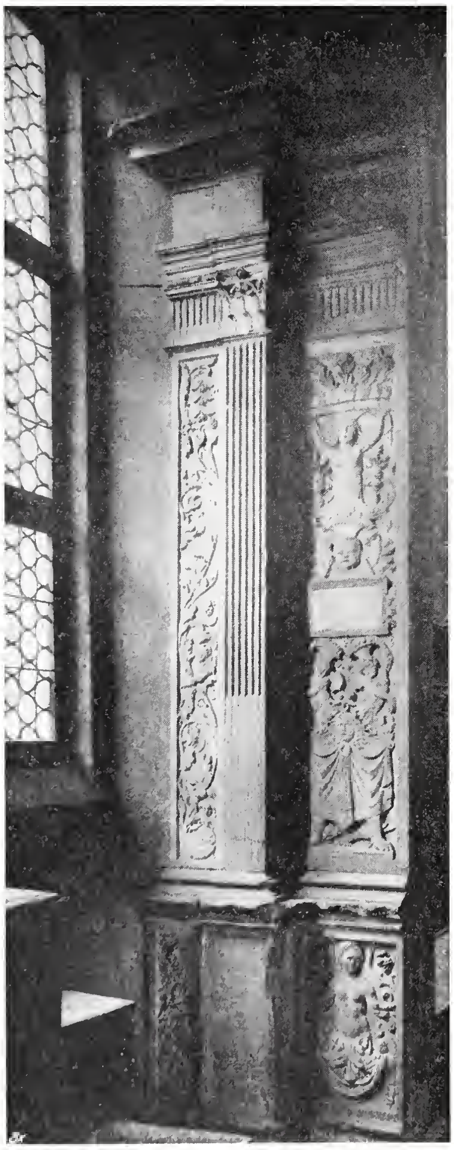


Abb. 21. Steinpfeiler des Vischerschen Bronzegitters im Nürnberger Rathaussaal

Wen obige Beweisführung von der Zusammenarbeit der Vischerschen Werkstatt mit Flettner und der bestimmenden Einwirkung dieses Künstlers auf die berühmteste Gießhütte Deutschlands nicht völlig überzeugt haben sollte, der mag denn aus unserer Tafel II alles noch Erwünschte entnehmen. An dem schönen Bronzebrunnen läßt sich ohne weiteres erkennen, daß der untere Teil des Fußes im Entwurf und wohl auch im Modell Flettner ganz allein angehört. Der Unterschied zwischen dem prächtigen Ornamentstil Flettners und dem unsicheren Formenwesen der Vischer, das dem des Loy Hering nahe steht, ist hier auf das Bequemste zu würdigen. Es ist hier der Ort darauf hinzuweisen, daß auch die jüngste der Vischerschen Bronzegrabplatten in der Fürstenkapelle zu Meißen ausschließlich die Hand Peter Flettners aufweist, der offenbar die Rolle eines stillen Mitarbeiters der Nürnberger Bronzegießer, auch der Labenwolff, gespielt hat.

Die großen Künstler Dürer und Burgkmair entwarfen die vier wundervollen Platten für das eigentliche Grabmonument der Fuggerkapelle. Daß für die zwei mittleren die Dürerschen Originalzeichnungen noch heute vorhanden sind, hat Robert Vischer schon vor Jahren nachgewiesen; die für die beiden anderen rühren dem Stile nach unbedingt von Burgkmair her, wofür der hier gegebene kleine Burgkmairsche Holzschnitt (Abb. 22) dem Unsicheren eine weitere Urkunde sein wird, auf der zur vollen Bestätigung auch Fuggers Wappen nicht fehlt. Daß aber bei der Übertragung dieser Entwürfe in die Ausführung Flettner durch Lieferung von Werkzeichnung oder Modell nicht unbeteiligt geblieben sei, ist deshalb zu vermuten, weil viele Details wieder gerade auf ihn deuten. Die große von Engeln gehaltene Inschriftkartusche unter der Platte I und IV kehrt in der Tat

schon nachgewiesen, daß Flettner selber nie in Sandstein ausführte, sondern nur in Holz und in kleinem Maßstabe in Solenhofer Kalkstein. Deshalb ist es auch kaum wahrscheinlich, daß er die aus solchem Kalkstein bestehenden lebensgroßen Putten auf dem Annaberger Altare selber gemeißelt habe, doch ist hier die Möglichkeit nicht ganz auszuschließen, da sie an Schönheit und frischem Renaissancegeiste so ungeheuer hoch über den Dauherschen Arbeiten stehen. Die Dauher haben sie unbedingt nicht gemacht, wenigstens nicht modelliert.



PETER FLETTNER UND VISCHERSCHE WERKSTATT

BRONZEBRUNNEN

7

IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

ganz ähnlich oben am Flettnerschen Grabmal des Ritters von Luchau in Ansbach wieder.

Sind wir somit zu der Überzeugung gelangt, daß der Entwurf für die Ausstattung der Fuggerschen Grabkapelle für Orgel, Chorgestühl und sogar für Altar und Abschlußgitter von Flettner stammt, und haben wir dies für die ersten beiden Gegenstände auch wirklich gegenständlich und selbst durch das Flettnersche Zeichen des Flügelpaares sozusagen inschriftlich bestätigt gefunden, so bleibt noch die Frage offen nach dem Meister, der die ganze Kapelle, den architektonischen Rahmen, entwarf. — Hierüber sind die verschiedensten Vermutungen aufgestellt; man hat den Meister Hieronymus vom Fondaco dei Tedeschi in Venedig und den Meister Sebastian Loscher in Vorschlag gebracht, selbst Hans Burgkmair den Maler, der ja freilich auch in Architekturformen und Ornament der Renaissance wohl zu Hause war.

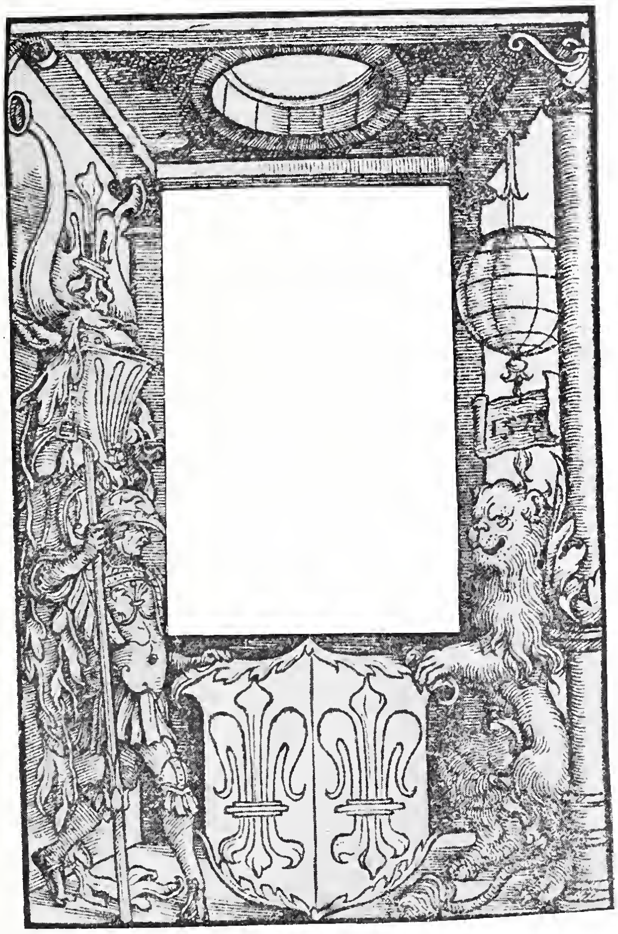


Abb. 22. Hans Burgkmair
Holzschnittbordüre mit Fuggers Wappen

Nun scheint mir allerdings diese Frage, nachdem der Entwerfer der inneren Ausstattung gefunden ist, nicht entfernt mehr so wichtig, als sie gewöhnlich gemacht wird. Die Fuggerkapelle ist nämlich weiter nichts als das westlichste Joch des Mittelschiffes der Annenkirche (einer gotischen kurzen Klosterkirche mit niedrigen Seitenschiffen und langem Chor), welches man seit 1510 etwas um- und vielleicht herausgebaut hat. Man scheint damals die Spitzbogen in Rundbogen verwandelt und die gotischen Pfeiler mit Marmorplatten in einfach-klaren Renaissanceformen umkleidet, das vielleicht vorhandene Maßwerk einer Westrose entfernt oder in die Westfront ein großes Rundfenter eingebrochen zu haben. — Das Gewölbe mit einem schönen Rippengewölbe spätgotischster Art scheint damals erneuert, sodann das ganze Schiff einigermaßen zu den neuen Formen gestimmt zu sein. Ein Schiff muß aber doch der Chor von Anfang an gehabt haben; wir haben daher nur einen nicht allzu umfangreichen Umbau vor uns.

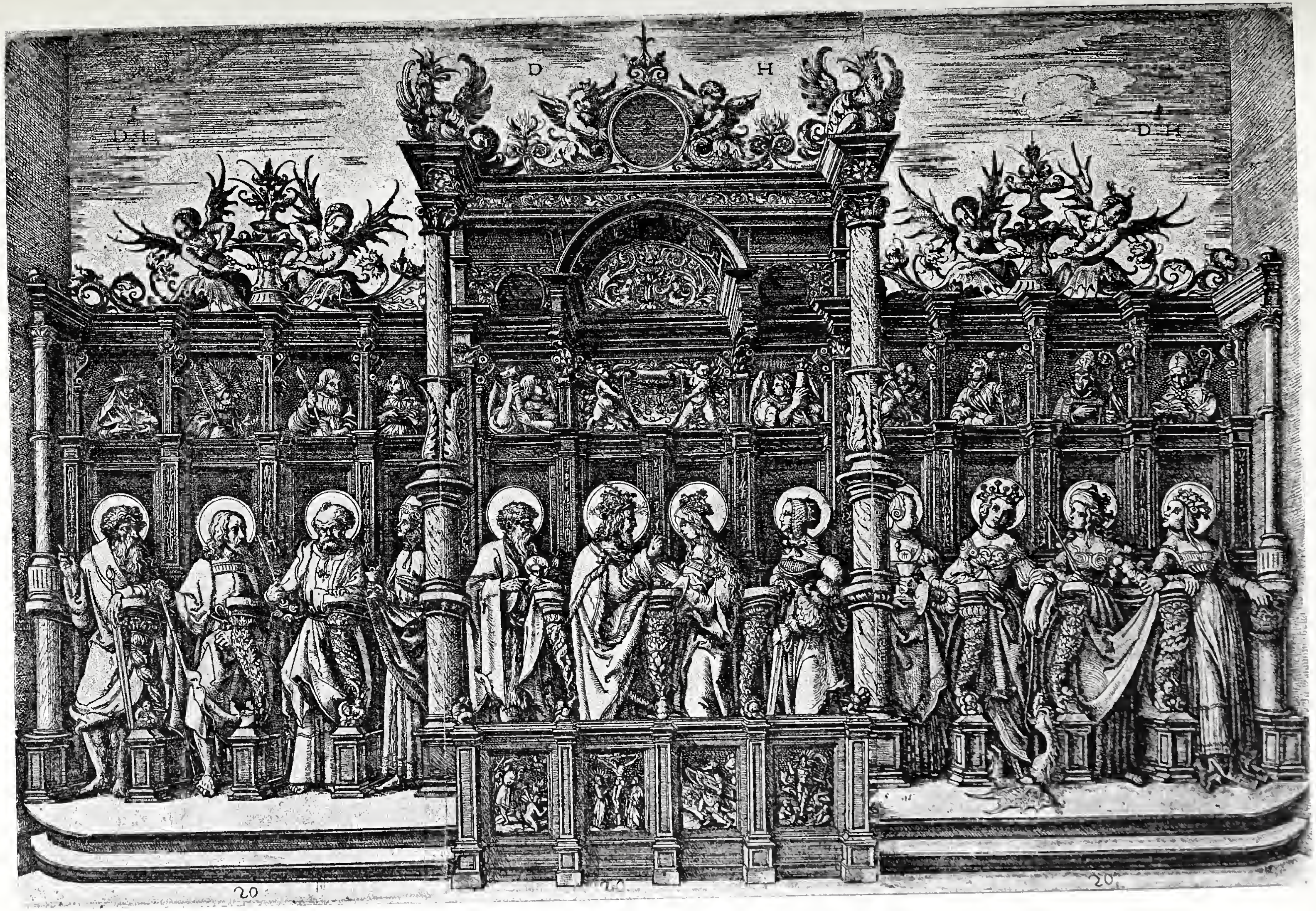


Abb. 23. Chorgestühl in St. Anna zu Augsburg. Radierung von Daniel Hopfer

Was nun hier formal geleistet ist, beschränkt sich in der Tat auf sehr Bescheidenes: Vorblendung rechteckiger Rahmenpilaster ohne Kapitell mit Architrav und Gesims, ein Gurtbogen mit Rosetten besetzt, ein paar ganz elegante Renaissancegesimse an Kämpfer und Sockel, unter Zufügung einiger marmorner Rundscheiben auf venezianische Manier, sodann die Einfügung von vier Seiten eines Polygons im unteren Teil der Westwand, die eine ganz flache Nische bilden und in Rundbogen die vier Grabplatten mit den wundervollen großen Reliefs einschließen. Darüber eine trockene Balustrade von kleinen dorischen Säulchen. Das ist so ziemlich alles: die Herrichtung eines wohlgeformten gutbeleuchteten Raumes von quadratischem Grundriß im westlichen Mitteljoch und seine architektonische Gliederung durch wenige einfache, aber anständige Renaissancegesimse. Darüber ein sehr hübsches spätgotisches Sterngewölbe. Die paar kleinen Zieraten von Metallrosetten und Marmorscheibchen kommen nicht in Betracht.[1])

Es lohnt sich nicht sehr, über den Verfasser dieses äußeren recht würdigen, aber weder originellen noch anspruchsvollen Rahmens für die glänzenden Kunstwerke, die ihn füllen sollten, umfangreiche Nachforschungen zu halten; jeder venezianische Maurer — denn venezianisch klingt die Marmor-Rahmen- und -Scheibendekoration doch durchaus an — konnte die mäßigen architektonischen Dienste leisten, die hier erforderlich waren. Aber sehr korrekt und kühl ist alles, so korrekt, daß ich Flettner in seiner bis in die Spätzeit phantasievollen Art der Behandlung seiner Architektur kaum für den Mann halten mag, der die erforderlichen Angaben für den Umbau und die Grundlage des ganzen künstlerischen Aufbaues gemacht hat. Hier dürfte ein anderer gewirkt haben — wie ich annehme, ein Fremder —, wenn auch die Art der Gesimsgestaltung Flettners Hilfe hier nicht absolut ausschließt. Das Monogramm $\underline{\$}$ auf einem noch vorhandenen Plan der Kapelle, aus dem man den Namen des Meisters Seb. Loscher und andere gelesen hat, scheint mir nicht der Zeit des Umbaues, den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts angehören zu können, dürfte vielmehr, wenn die Zeichnung, die das Zeichen trägt, wirklich einen nicht ausgeführten Entwurf für die Fuggerkapelle darstellt, nur das eines Kopisten späterer Zeit sein, gibt mithin schwerlich einen Fingerzeig nach dem ersten Architekten.

Dagegen bleibt Flettners geistiger Anteil an der Arbeit so verschiedener ausführender Künstler, als des Entwerfers der wichtigsten inneren Bestandteile der Kapelle, so erheblich, daß wir in ihm den eigentlichen spiritus rector des Gesamtwerkes zu sehen haben. Von seiner Stellung im Gefüge des Werkes können wir uns freilich kein rechtes Bild machen; sie ist, da er doch sein Lebtag Bildschnitzer und Ornamentist in praktischer Tätigkeit blieb, kaum anders denkbar, als daß er nicht als Meister, sondern noch als Geselle am Werke der Bauausführung tätig war. Zuerst als Helfer des Orgelbaumeisters Dobraw, dem er seine Orgel in die neuen Formen brachte, wohl auch die schönen gegossenen Ornamente über den Pfeifen für den Guß modellierte, das Holzwerk, wo es geziert war, schnitzte; dann in den Dienst des Kistlers Adolf Dauher übertretend als Entwerfer für das Chorgestühl, dessen Architektur und Ornament ausgestaltend und in Holz ausführend, schließlich für den Altar in gleicher Weise tätig; sicher auch dem reichen und kunstsinnigen Bauherrn nicht unbekannt, als der einzige, der neben dem Maler Burgkmair des neuen Stils kundig und mächtig war; daher auch wohl von ihm bewogen, zu dem Abschlußgitter die Visierung zu machen, die der beste Erzgießer in deutschen Landen dann in die Wirklichkeit übersetzen sollte. — So haben wir

---

[1]) »Aufnahmen von Bauschülern der Großherzoglich Technischen Hochschule in Karlsruhe.« 1884. I. II.

uns in den engen zünftigen Verhältnissen die Arbeit unseres Künstlers wohl vorzustellen, wenn uns archivalische Forschungen nicht etwa dessen belehren sollten, daß Flettner damals schon Meister gewesen wäre, was freilich nicht ganz wahrscheinlich ist. Vielmehr pflegte mit dem Meisterwerden die Niederlassung an einem Orte als Bürger untrennbar verbunden zu sein. Unmöglich bleibt es immerhin nicht, wie ja Flettner nach vier Jahren (1522) als Meister von Ansbach nach Nürnberg übersiedelte, mit Weib und Kind in größter Armut, so daß ihm selbst das Bürgerrecht ohne Entgelt erteilt wurde. Übrigens kein schlechtes Zeichen für die Nürnberger.

Daß Flettner für verschiedene Meister, die an der Fuggerkapelle tätig waren, zu verschiedenen Zeiten die maßgebenden Entwürfe lieferte, spricht indessen jedenfalls für das Gewichtige seiner Stellung. — Wohl aus den ersten Jahren jener Augsburger Zeit wird denn auch wohl das zierliche Holzrelief des Kaiser Friedrich-Museums stammen, das wir als Abb. 1 an den Anfang dieser Abhandlung gesetzt haben. Es dürfte für ein Schmuckkästchen als Vorderblatt bestimmt gewesen sein; welcher Augsburger oder Schweizer Familie das Wappen angehört, hat noch nicht festgestellt werden können. —

Nun noch die Antwort auf die Frage: Sah das Gestühl wirklich so aus, wie es in den Flettnerschen Entwürfen zu Basel erscheint? Ganz unbedingt nicht! Nur eine ungefähre Idee des Beabsichtigten, vielmehr einen Vorschlag Flettners, der nicht ausgeführt wurde, gibt uns dieser Entwurf, wenn auch die Kriegerfigur auf der Ecksäule mit dem Fuggerwappen uns überzeugt, daß es sich fraglos um unser Gestühl handelt. An sich schon ist es einleuchtend, daß sich vorwiegend nicht ausgeführte Entwürfe retten, während die den Ausführungen zugrunde gelegten aus sachlichen Gründen meist verloren gehen. Dabei enthält der fragliche Entwurf in sich schon verschiedene Abweichungen und Varianten, die sich ausschließen. Zuletzt aber sind uns sogar noch alle 16 Büsten, die oberhalb der Sitze in der Rücklehne prangten, in natura erhalten, davon 15 in Berlin, eine in Wien, so daß wir sie vergleichen können. Paul von Stetten, der 1788 das Stuhlwerk noch sah, schreibt: ». . . . sechzehn hölzerne geschnitzte Bilder merkwürdiger Männer und Frauen aus dem Alten Testament . . . . neben dem Wappen der Stifter zu beiden Seiten des Chors.«

Also acht auf jeder Seite, dazwischen das Wappen der Stifter; d. h. je vier zusammen.

Damit stimmt unsere Handzeichnung sehr wenig.

Aber wir haben eine sehr aufwendige Radierung Daniel Hopfers, B. 19, eine Reihe von männlichen und weiblichen Heiligen, inmitten Christus, Maria krönend, welche vor einer prächtigen Wand — offenbar einem Chorgestühl — vor den einzelnen Sitzen stehen (Abb. 23). Dieses Chorgestühl ist natürlich die Hauptsache, die Hopfer geben wollte; ein prachtvolles Werk von zwölf Sitzen, vor den mittelsten vieren ist auch die Pultwand angegeben. Links und rechts sind je vier Sitze abgetrennt; die mittleren vier sind durch prächtige Säulen, die über die Höhe des übrigen Gestühls emporragen, ganz ähnlich dem Entwurfe in Basel, eingefaßt und herausgehoben. In den seitlichen acht sind oben als Fries über den Sitzen Halbfiguren in tiefen Nischen angebracht; also insgesamt 16; die mittleren vier Felder enthalten an dieser Stelle ein großes Wappen, seitlich davon Engel. Im übrigen verweise ich auf den Stich. Die stehenden weiblichen Heiligen, wenn wir sie zu Büsten in Höhe der Lehnen abschneiden, sind fast alle direkt als Reminiszenzen an die Berliner weiblichen Büsten zu bezeichnen, so insbesondere Nr. 10 an die Büste mit dem Messer (bei Weigand[1]) Taf. XII. A).

[1]) Weigand, Adolf Dauher, Straßburg 1903.

Kurz — es bedarf nur geringer Betrachtung zur Erkenntnis: Hopfer bietet uns hier das ungefähre Abbild des einst vorhanden gewesenen Chorgestühls mit je vier Büsten zu seiten des Wappens. Die richtigen Holzbilder hat er nach unten gesetzt und sie zu ganzen Gestalten ergänzt, die Stelle, wo sie sich wirklich befanden, mit den Halbfiguren von Päpsten, Bischöfen usw. ausgefüllt.

Aber auch die Art, wie das Gestühl zwischen die zwei Pfeiler eingeklemmt ist, entspricht genau der Situation zu Augsburg — und schließlich: es haben genau zwölf Sitze dort Platz, wie sie hier auch vorhanden sind.

Die ganze Erscheinung des Gestühls ist wunderbar prächtig, wenn auch in Hopferscher Art etwas verzerrt und übertrieben, besonders in den obersten Figurenaufsätzen; für uns völlig verständlich wird der Ausdruck im Gutachten des Baurats von Hölzlin 1820, daß die meisten »grotesken hölzernen Figurenverzierungen« vom Wurm stark zerfressen seien usw.

(Schluß folgt.)

NOTIZ

VIER LITHOGRAPHISCHE EINZELBLÄTTER VON GOYA

Das Berliner Kupferstichkabinett hat eine Erwerbung von ganz besonderer Wichtigkeit gemacht, die eine fühlbare Lücke in seinem Besitzstand ausfüllt: zwei Handzeichnungen und acht Lithographien von Goya — vier Einzelblätter und die Folge: Los Toros de Bordeos. Die Zeichnungen und Einzellithographien, von denen drei hier in Lichtdruck reproduziert sind, stammen aus der Sammlung Madrazo in Madrid, ihre Auffindung und Aufbewahrung an leicht zugänglicher Stelle verdanken wir indirekt V. von Loga als eine Frucht seines verdienstlichen Goyawerkes. Wegen ihrer Seltenheit und ihrer Stellung in Goyas Œuvre beanspruchen die lithographischen Einzelblätter ein besonderes Interesse. Ihre außerordentliche Seltenheit erklärt sich am ehesten daraus, daß sie Versuche waren, dann aber auch aus der technischen Beschaffenheit der Platten, die das häufige Drucken nicht erlaubte. Bekanntlich wandte sich Goya noch in hohem Alter der neuen graphischen Kunst zu, 1819 sind zwei Einzellithographien datiert, und um diese Zeit sind auch die neuerworbenen Berliner Blätter geschaffen. — Der Mönch (L 270. 0.130:0.090) gilt als sein erster Versuch mit der neuen Technik, jedenfalls trägt er die Merkmale des Experimentes. Der Stein hat die Schwärze nicht gut gefaßt, an den Seitenrändern ist ein Streifen weiß geblieben. Unvermittelt stehen die Schatten neben den Lichtern, die durch Schaben herausgeholt sind, und die Formvorstellung belebt die Schatten nicht, sie bleiben körperlose Schwärzen. Das Ganze wirkt unruhig und fleckig. Das Blatt ist Unikum. — Unmittelbar neben den Mönch gehört nach Technik und Vorwurf die Vorlesende (L 267. 0.130:0.090), doch zeichnet sich diese Lithographie vor jener durch ihre sichere künstlerische Haltung aus. Eine technische Bereicherung bedeutet die ausgedehnte Kreidezeichnung, das erste Blatt ist ausschließlich mit dem Schaber gearbeitet. Neben dem Berliner Druck sind noch vier bekannt: Madrid, Biblioteca nacional; Paris, Sammlung Burty; Lefort, Bibliothèque nationale. — Nicht mit Recht trägt die Tafel II abgebildete Lithographie den Namen: Der Traum (L 271. 0.140:9.160). Dargestellt sind fünf Frauen. Zu äußerst links eine sitzende Alte mit energisch nach rechts gedrehtem Kopf. Ihr sprechendes Gesicht hat unverkennbar den Ausdruck des Hämischen. Neben ihr am Boden liegt, den Oberkörper gegen sie gestemmt, ein junges festlich gekleidetes Weib. Der Kopf ist nach hinten, der Alten in den Schoß gesunken. Augen und Mund sind offen. Drei hockende Frauen, welche voll Teilnahme die Ohnmächtige betrachten und eine leicht skizzierte weibliche Mantelfigur im Hintergrunde vervollständigen die Szene. Der bestimmte Vorgang ist nicht zu fassen. Nur das ist sicher: nicht ein Traum, sondern eine Ohnmacht ist dargestellt. Goya hat hier fast durchweg mit Kreide gezeichnet, in seiner prickelnden temperamentvollen Art und den hellen Papierton als Hintergrund benutzt. — Das geistreichste Blatt ist das sogenannte Liebespaar (L 269. 0.150:0.130), ein Unikum wie der Traum. Schnell mit dem Pinsel hingewischt, sieht es sich an, wie die Arbeit eines kühnen Augenblickes. Die Umrisse sind hüpfend mit leichten Strichen angegeben, die Schatten mit breitem Pinsel fest hingesetzt. Es stellt den brutalen Kampf zwischen einem Mann und einem Weibe dar und war, wie Loga annimmt, »sicher nicht für die Öffentlichkeit bestimmt«. — Der Madrider Zeit gehören auch die beiden neuerworbenen Zeichnungen (Loga 675 und 676) an. M. Sch.





FRANCISCO DE GOYA

STEINDRUCKE

8

IM KUPFERSTICHKABINETT DER K. MUSEEN ZU BERLIN



FRANCISCO DE GOYA

STEINDRUCK

IM KUPFERSTICHKABINETT DER K. MUSEEN ZU BERLIN

EINE PERSPEKTIVISCHE KREISKONSTRUKTION BEI SANDRO BOTTICELLI

VON G. JOSEPH KERN

Das Vorhandensein perspektivischer Konstruktionen in Werken Botticellis und seiner Schule hat Julius Meyer bereits vor Jahren nachgewiesen. Doch begnügte sich Meyer, festzustellen, daß in Bildern der Berliner Galerie, deren Urheber der genannten Künstlergruppe angehören, die »gerissenen Linien der geometrischen Konstruktion« noch deutlich zu erkennen seien.[1]) Die Werke, die ihm Anlaß zu dieser Bemerkung boten, sind die beiden Tafeln der thronenden Maria mit dem Kinde, Johannes dem Täufer und dem Evangelisten und der Madonna mit dem Kinde und den sieben Engeln. Das erstgenannte Bild gilt als Hauptwerk aus der zweiten Periode des Meisters.[2]) Nach Vasaris Zeugnis wurde es für die Kapelle der Bardi in S. Spirito zu Florenz gemalt.[3]) Das Rundbild mit den Engeln wird von der Mehrzahl der Spezialforscher nicht in allen Teilen als eigenhändige Arbeit Botticellis angesehen, sondern als ein Schulbild von »besserer Qualität« bewertet. Das Werk dürfte ebenfalls erst spät, etwa in den Jahren 1482—1485, entstanden sein.[4]) Vasari weist das Tondo dem Botticelli selbst zu; er berichtet, daß der Meister das Werk für die Kirche S. Francesco vor dem Tore nach S. Miniato geschaffen habe.[5])

Die Kontroverse über den Autor des Tondos hat die Aufmerksamkeit der Forschung vom Bilde als perspektivischer Urkunde abgelenkt. Und doch bietet gerade dieses Werk für die Geschichte der Perspektive Aufschlüsse wertvollster Art. Das Bild enthält nämlich in der Musterung seines Fußbodens einen perspektivisch konstruierten Kreis (s. die Abbildung).[6]) Nahezu sämtliche Hilfslinien der Konstruktion treten bei aufmerksamer Betrachtung des Kreises und der ihm benachbarten Bildpartien zutage. Es zeigt sich, daß der Kreis in ein von den Diagonalen durchschnittenes Quadrat hineingezeichnet ist. Vierzehn bzw. sechzehn (s. unten) Punkte der Peripherie sind auf mathematischem Wege ermittelt. Die Grundlinie des Quadrates ist in Strecken einge-

[1]) Die Gemäldegalerie der Königlichen Museen in Berlin, Text von J. Meyer und W. Bode. V. Lief., S. 44.

[2]) Ebenda S. 45, 53, 54 und H. Ulmann, S. Botticelli, München 1893, S. 82.

[3]) H. Ulmann, a. a. O. S. 81, Anm. 5.

[4]) J. Meyer, a. a. O. S. 47 und 52 und H. Ulmann, a. a. O. S. 124.

[5]) Ebenda. Der Zuweisung an Botticelli schließt sich Morelli aus stilkritischen Gründen an. Er hält das Bild für ein »echtes herrliches Werk des Meisters«. Morelli, Die Galerie zu Berlin, Leipzig 1893, S. 11.

[6]) Die Figur auf Seite 140 zeigt das linke obere Viertel des Kreises in geometrischer, die ganze linke Hälfte des Kreises in perspektivischer Ansicht.

teilt, die von den beiden Enden der Linie nach deren Mitte in annähernd gleichem Verhältnisse zunehmen.

Messungen am Originalbilde ergaben für die beiden Hälften der unteren Quadratseite nachstehend verzeichnete Werte:

links:	rechts:
3,4 cm (AU)	3,3 cm
9,5 cm (UV)	9,5 cm
14,4 cm (VW)	14,3 cm
16,5 cm (WB)	16,7 cm

Die Orthogonalen sind gleichfalls perspektivisch in Abschnitte geteilt.

Zur Ermittelung des Prinzips, das diesen Teilungen zugrunde liegt, führt die Auflösung der perspektivischen Figur: Wir errichten in den Teilpunkten der Grundlinie Senkrechte, teilen eine dieser Geraden nach dem Schema der Grundlinie ein und ziehen durch die gewonnenen Punkte Parallelen zur Grundlinie. Es entsteht ein Netz von Quadraten und Rechtecken; *sechzehn Eckpunkte geben sich als Ecken eines regelmäßigen, dem Hauptquadrate einbeschriebenen Sechzehneckes zu erkennen.* Hieraus läßt sich die Entstehung des perspektivischen Bildes etwa in folgender Weise erklären: Der Künstler zeichnete einen Kreis und teilte diesen in sechzehn gleiche Abschnitte ein. Durch vier Teilpunkte, Endpunkte zweier sich senkrecht schneidenden Durchmesser, legte er Tangenten an den Kreis und projizierte die Teilstrecken senkrecht auf eine der vier Quadratseiten. Die betreffende Seite übertrug er als Grundlinie der perspektivischen Zeichnung in sein Bild. Die Richtung der Orthogonalen wurde durch Annahme eines in beliebiger[1]) Höhe gelegenen Fluchtpunktes bestimmt. Die Eckpunkte an der hinteren Seite des Quadrates sind entweder mit Hilfe der Distanz durch die Diagonalen, oder durch seitliche Projektion der Grundlinie auf eine ihr benachbarte Quadratseite (nach einem Augenpunkte außerhalb des Quadrates)[2]) gefunden. Die perspektivische Lage aller übrigen Punkte war durch eine Verbindung des Fluchtpunktes mit den Teilpunkten der Grundlinie und die Diagonalen des Hauptquadrates gegeben.

Unsere Zeichnung beruht auf drei dem Original entnommenen Größen:

1. der Strecke AB als Hälfte der Quadratgrundlinie,
2. dem Winkel DEB und
3. der Quadratseite AD.

Alle übrigen Größen sind durch Konstruktion gefunden. Die Abweichungen der Abbildung von der Zeichnung des Originals sind verschwindend gering. Sie finden eine einfache Erklärung in dem Umstande, daß die Grundlinie des Quadrates im Bilde nicht genau symmetrisch geteilt (vgl. die angegebenen Maße) und der Fluchtpunkt nicht für alle Orthogonalen genau als Zielpunkt festgehalten wurde.

Zur Bestimmung von i wurde eine im Original fehlende Linie, IN, gezogen. In ihrer perspektivischen Funktion entspricht IN der Linie ES. ab ist für die Konstruktion des Kreises ohne Bedeutung. Hingegen zeigt die Linie die ursprüngliche Absicht des Künstlers an, das Quadrat unter einer kleineren Distanz als der nachträglich angenommenen wiederzugeben. Reste eines mit Kohle oder Kreide angelegten, dem »größeren« Quadrate angehörigen Kreises sind durch die farbigen Lasuren des Bildes noch deutlich zu erkennen.

[1]) »Beliebig« nur für die Konstruktion, nicht für die ästhetische Wirkung. Der Fluchtpunkt liegt symmetrisch zur Grundlinie in mittlerer Körperhöhe der Madonna.

[2]) Sogenannte »construzione legittima«. Beschreibung bei H. Ludwig, Lionardo da Vinci, das Buch von der Malerei. Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. III, Wien 1882, S. 177 ff.

Das Problem der perspektivischen Darstellung des Kreises beschäftigt bereits Leon Battista Alberti. In seinem Brunellesco gewidmeten Traktate über die Malerei vom Jahre 1435 gibt er folgende Anweisung [1]) zur Ausführung der Zeichnung:

»Es erübrigt zu sagen, wie man bei der Zeichnung von Kreisflächen vorgeht. Man leitet das Verfahren aus dem für Winkelflächen her; dies mache ich so: Ich errichte mir ein rechtwinkeliges Viereck, dessen Seiten ich in ebenso viele Teile teile, als ich die Grundfläche meines Viereckes auf der Malfläche teile. Hierauf ziehe ich von jedem einzelnen Punkte zu dem ihm entgegengesetzten Linien, sodaß der ganze Raum in kleine Vierecke geteilt wird. Hier beschreibe ich nun einen Kreis von beliebiger Größe, derart, daß die Linien der kleinen Quadrate und die Kreislinie sich gegenseitig schneiden. Alle diese Durchschnittspunkte bezeichne ich mir nun und übertrage sie hierauf in entsprechender Weise auf die Parallelen der Bodenfläche meines Bildes. Da es aber eine große, ja gleichsam endlose Mühe forderte, mit neuen, immer kleiner werdenden Parallelen den Kreis in so vielen Punkten zu schneiden, bis diese dessen ganze Peripherie bildeten, so führe ich deshalb, nach Bezeichnung von acht oder mehr Durchschnittspunkten, die Peripherie des Kreises auf meiner Bildfläche von Punkt zu Punkt nach freiem Ermessen weiter ...«

Die Konstruktion ist der unseres Bildes verwandt, insofern nämlich der perspektivische Kreis mit Hilfe eines frontalen Quadrates gefunden wird. Doch zeigt sich bei näherer Betrachtung ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Methoden. Alberti geht von einer Einteilung der Quadratgrundlinie aus, der Maler des Tondos von einer Einteilung des Kreises. Die Größe der Teilstrecken auf der Grundlinie ist in letzterem Falle durch eine Projektion der Kreissegmente auf die Quadratseite bedingt. Das Verfahren bedeutet einen erheblichen Fortschritt gegenüber der Konstruktion Albertis. Bei ihm bleibt es dem Zufall überlassen, ob Eckpunkte der kleineren Quadrate in die Peripherie des Kreises fallen. Daher unterliegt für Alberti die mathematische Übertragung einzelner Punkte der geometrischen Zeichnung in das perspektivische Bild äußerster Beschränkung. In allen Fällen, in denen die Peripherie nur von einer Begrenzungslinie der Quadrate durchschnitten wurde, mußte die Übertragung des Schnittpunktes in die perspektivische Ebene innerhalb eines bestimmten Quadrates nach dem Augenmaße erfolgen. Die Methode hingegen, die wir im Berliner Bilde angewandt finden, ermöglicht, beliebig viele Punkte eines Kreises in die perspektivische Zeichnung mathematisch zu überführen.

Angaben für die Konstruktion des perspektivischen Kreises enthält außer dem Traktate Albertis das bedeutendste theoretische Werk über die Perspektive, das uns aus dem Quattrocento erhalten ist, die »prospectiva pingendi« des Piero della Francesca.[2]) Sein System läßt sich unschwer aus der Lösung einzelner Aufgaben ableiten. Zu ihnen gehört die Aufgabe 47[3]): »Vier Kreise, die dasselbe Zentrum haben und in zwölf gleiche Teile geteilt sind, perspektivisch zu verkürzen«. Der erklärende Text und die zugehörige Figur lassen eine in fast allen Punkten von der Zeichnung im Tondo abweichende Konstruktion erkennen.

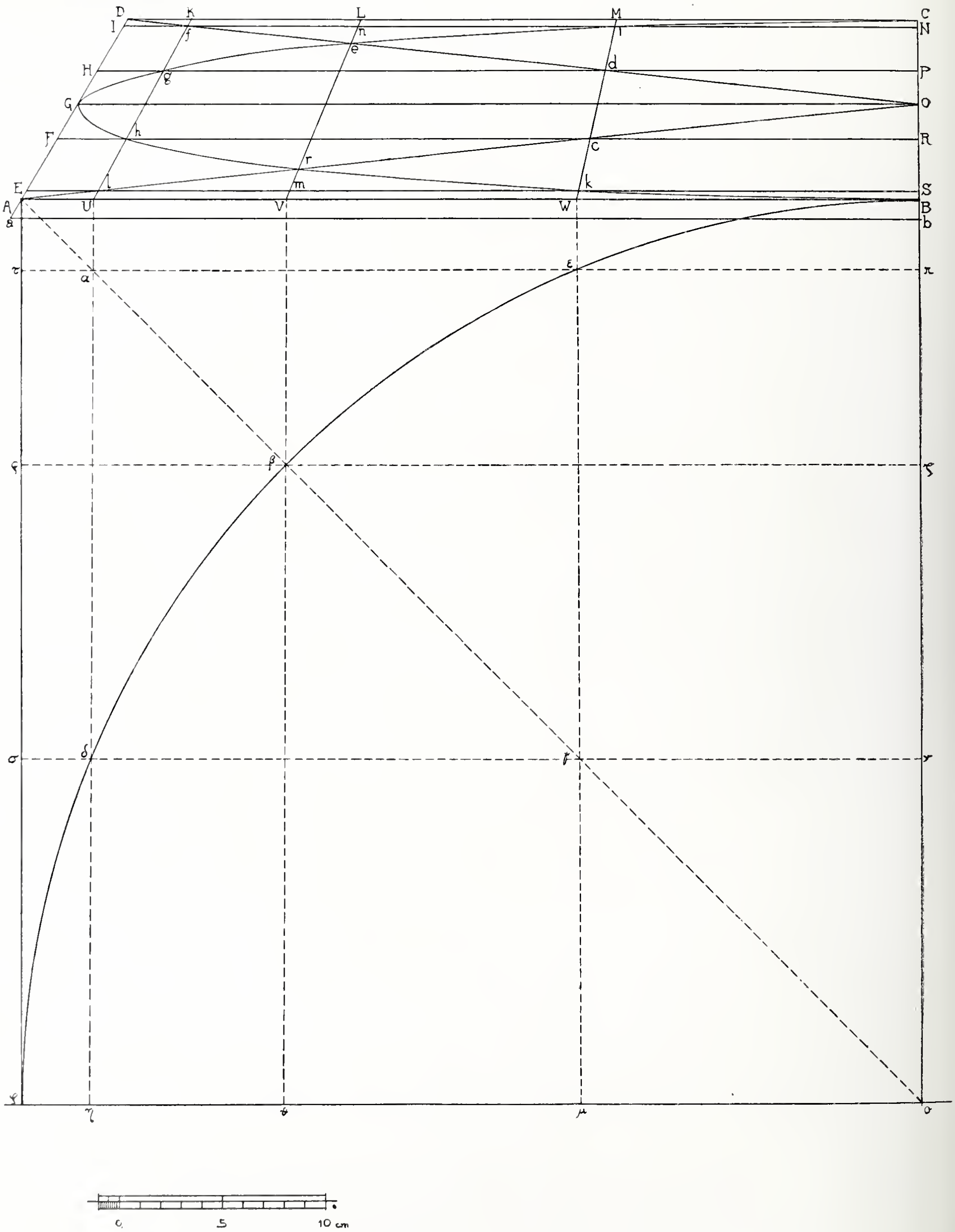
Lehrt der Vergleich, daß zwischen den einzelnen Methoden unmittelbare Zusammenhänge nicht bestehen, so erweist er andererseits die ganze Bedeutung des Verfah-

---

[1]) H. Janitschek, Leone Battista Alberti, Kleinere kunsttheoretische Schriften. Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. 11, Wien 1877, S. 106 ff.

[2]) Petrus Pictor Burgensis, De prospectiva pingendi, ed. C. Winterberg, Straßburg 1899.

[3]) Ebenda S. XXXIV und CXXVII.



Der perspektivische Kreis in Botticellis Tondo der thronenden Madonna mit Engeln, Berlin (Detail)

rens, das der Zeichnung im Berliner Bilde zugrunde liegt. Mit den einfachsten Mitteln ist hier das Problem in geometrisch unübertrefflicher Weise gelöst.

Der Weg zur historischen Würdigung des Falles führt über die Geschichte des Quattrocento von den ersten Dezennien bis zur Entstehungszeit des Werkes. Hier kann nur die *Richtung*, die er verfolgt und auch sie nur in großen Zügen gekennzeichnet wer-



Sandro Botticelli
Thronende Madonna mit Engeln
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

den. Es war das Streben nach räumlicher Illusion, nach einer realistischen Wiedergabe der Erscheinungswelt, das die Künstler geometrisch-perspektivischen Studien entgegenführte.

Den Bemühungen der Maler und Bildhauer kamen die Architekten und Mathematiker zu Hilfe. Brunellesco erkannte als erster das Wesen der Distanz und fand eine Formel, sie in die Zeichnung einzuführen. Er bediente sich zu diesem Zwecke des frontalen Quadrates. Indem er das Prinzip seiner Konstruktion[1]) auf die Darstellung

[1]) Eine ausführliche Beschreibung bietet Alberti, a. a. O. S. 78—85.

eines Quadratnetzes anwandte, gelangte er zur konstruktiven Verwendung der Distanz für die Zeichnung des ganzen Bildes. Der Einfluß, den Brunellesco durch seine Entdeckung auf die Entwickelung der Malerei gewonnen hat, läßt sich beim heutigen Stande der historisch-perspektivischen Forschung in seinem Umfange noch nicht annähernd erkennen. Soviel jedoch wissen wir, daß die Neuerung großes Aufsehen hervorrief und bedeutende Kräfte sich des Verfahrens bemächtigten. Für Masaccio insbesondere kann aus den Berichten Vasaris wie aus einzelnen Werken der Nachweis erbracht werden, daß er die Brunellescosche Lehre kannte und seinen künstlerischen Zwecken dienstbar machte.[1]) Zu neuen, ungeahnten Erfolgen geleitet, steigert sich das Interesse der Künstler für die perspektivischen Studien. Selbst in gotischen Traditionen befangene Meister wie Lorenzo Ghiberti und Angelico da Fiesole vermögen sich ihrem Einflusse nicht zu entziehen.[2]) Donatello, Castagno, Paolo Uccello, Filippo und Filippino Lippi, Domenico Ghirlandajo, Antonio, Piero Pollaiuolo, Piero della Francesca, Melozzo, Mantegna schwelgen in der Wiedergabe von Verkürzungen und perspektivischen Überschneidungen. Eine außergewöhnliche Stellung als Perspektiviker nimmt Paolo Uccello ein. Er vertiefte sich in die schwierigsten mathematischen Aufgaben und verfiel durch beständiges Grübeln schließlich in einen leidenden Zustand, aus dem ihn erst der Tod befreite.[3]) Ganze Nächte hatte der eigenartige Mann seinen gelehrten Untersuchungen geopfert. Von seinen Forschungen legen heute noch die Darstellung eines Mazzocchio[4]) und die Zeichnung einer von unzähligen Polygonen begrenzten Vase[5]) Zeugnis ab.

Die weiteste Verbreitung fanden die Lehren Brunellescos durch eine Gruppe von Kunsthandwerkern, die Intarsiatoren. Bei ihnen bürgerte sich die Sitte ein, alle größeren ungeteilten Flächen ihrer Geräte mit eingelegten architektonischen Hintergründen zu schmücken. Da die Perspektive einen integrierenden Bestandteil ihrer Kunst bildete, nannten sich die Meister der Zunft »maestri di prospettiva«.[6])

Die Konstruktion, die uns in der Zeichnung des Berliner Bildes entgegentritt, steht in mathematischer Hinsicht den erwähnten Zeichnungen Ucellos nicht nach. Sie zeigt, daß in der Werkstatt Botticellis das Studium der Perspektive nach wissenschaftlichen Grundsätzen und mit wissenschaftlichen Mitteln betrieben wurde. Damit gewinnen wir aber einen wichtigen Beitrag für die Erkenntnis des Lehrers, nämlich die Überzeugung, daß Botticelli selbst sich in den mathematischen Disziplinen bedeutende Kenntnisse und Fertigkeiten erworben hatte. Bestätigt wird

[1]) Die Zeichnung in dem Fresko, der Tod des hl. Ambrosius in S. Clemente zu Rom zeigt eine Anwendung des neuen Verfahrens. Die Orthogonalen an der Decke des Raumes fliehen in einen Punkt. Die Diagonalen der Kassetten schneiden den Horizont in gleichen Abständen vom Fluchtpunkte der Tiefenlinien. Bei einer Bildgröße von 166:153 mm (Abbildung des Freskos bei A. Schmarsow, Masacciostudien, Kassel 1898) sind die Koordinaten des Fluchtpunktes, bestimmt von der unteren linken Ecke des Bildes, 81 mm Höhe und 73 mm Breite.

[2]) Vgl. die Architekturen in den Reliefs Ghibertis an der Porta del paradiso des Baptisteriums in Florenz und der Verkündigungsbilder des Frate im Prado zu Madrid und in S. Marco zu Florenz. Über Ghiberti siehe H. Brockhaus, Forschungen über Florentiner Kunstwerke, Leipzig 1902, Kap. I. Die Paradiesestür Lorenzo Ghibertis.

[3]) Vasari, ed. Milanesi, Bd. II, Firenze 1878, S. 216 und 217.

[4]) Ein kranzartiger Kopf- bzw. Halsschmuck; dargestellt im Fresko der Sintflut, Chiostro verde, S. Maria Novella, Florenz. Die Konstruktion eines »Mazzocco« ist ausführlich beschrieben bei Daniel Barbaro, La pratica della perspettiva, Venedig 1569, Kap. XXXIX.

[5]) Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien, cornice 509, nr. 1758 A.

[6]) H. Semper, Donatello, seine Zeit und seine Schule. Quellenschriften für Kunstgeschichte. Bd. IX, Wien 1875, S. 152 ff.



Sandro Botticelli
Der hl. Augustinus, Fresko
Florenz, Ognissanti

dieses Ergebnis durch eine zeitgenössische Notiz des Mathematikers Luca Pacioli. Ihm gilt unter den Florentiner Malern Botticelli als einer der bedeutendsten Vertreter der Perspektive. »La perspectiua se ben si guarda, sença dubio, nulla serebbe se queste non li se accomodasse. Come apieno dimostra el monarcha ali tpi nostri dela pictura maestro Pietro di Franceschi nr̃o conterraneo, e assiduo de la excelsa. V. D. casa familiare, per un suo compendioso trattato che de larte pictoria, e de la lineal força in perspectiua compose. El qual al presente in vostra dignissima biblioteca apresso laltra innumerabile multitudine de volumi in ogni faculta eletti, non immeritamente se ritroua.

E gli altri ancora a questi di in ditt' arte famosi e supremi: con li quali, in diuersi luoghi scorrendo, piu volte sopra de cio hauendo colloquio, con degna experientia el medesimo non m('h)anno denegato. Come qui in Vinegia Gentil e Giouan Bellini, carnal fratelli. E in perspectiuo desegno Hyeronimo Malatini. E in Fiorença *Alexandro boticelli*, Phylippino e Domenico grilandaio. E in Peroscia Pietro ditto elperusino. E in Cortona Luca del nr̃o Maestro Pietro degno discipulo. E in Mantua Andrea Mantegna. E in Furli Meloçço con suo caro alieuo Marco Palmegiano. *Quali sempre con libella et circino lor opere proportionando a perfection mirabile conducono.* In modo che non humane, ma diuine negli ochi nostri sapresentano ...«[1])

Einen Kommentar zu dieser Stelle gibt Doni in seiner »Filosofia morale«: »Io per me non ci saprei trovare altro sesto a questo *mazzocchio di Sandro Botticelli* per esser fatto a otto faccie e tirato in prospettiva, che parere e non essere che essere e parere non puo stare ...«.[2]) Botticelli hatte, wie aus dieser Äußerung hervorgeht, einen achtseitigen Mazzocchio gezeichnet, der als Meisterwerk perspektivischer Technik in weiten Kreisen berühmt war. Doni kennt keine Darstellung der Art von gleicher Bedeutung. Leider ist die Zeichnung, die ein äußerst wertvolles Dokument für die perspektivischen Bestrebungen Botticellis und ihre Beurteilung bildet, heute verschollen.

Unter den erhaltenen »authentischen« Arbeiten des Künstlers ragt in künstlerischer wie technischer Beziehung das Fresko des hl. Augustinus in Ognissanti hervor. Das Werk ist um 1480 entstanden.[3]) Es schildert den Kirchenvater in seiner Bibliothek, umgeben von Büchern und Instrumenten. Die Neigung des Malers zur Beschäftigung mit mathematischen Problemen gibt sich bei diesem Fresko schon äußerlich zu erkennen: Ein Lehrbuch der Geometrie steht aufgeschlagen auf einem Pulte an der Rückwand des Gemaches; der Text wird von zahlreichen erklärenden Figuren begleitet. Wir dürfen vermuten, daß Botticelli den dargestellten Kodex bei seinen eigenen Studien benutzte. Die Zeichnung des Innenraumes, der Figur und der Geräte ist in perspektivischer Untersicht von einem Standpunkte aus einheitlich[4]) durchgeführt. Die ganze Art der perspektivischen Darstellung ist der Auffassung Melozzos verwandt, die uns in den Bildern aus dem Zyklus der »sieben freien Künste« in London und Berlin und des hl. Markus (Evangelista) in Rom entgegentritt. Ulmann führt den Typus der Komposition auf den hl. Markus des Melozzo in S. Marco in Rom zurück und vermutet in Ghirlandajo den Träger der Beziehungen.[5]) Wohl nicht zu Unrecht, denn Ghirlandajo weilte 1475 und 1476 in Rom[6]) und malte 1480 in Gegenwart Botticellis den Hieronymus in Ognissanti. Das Fresko erscheint als Glied einer Kette, die von Melozzo zu Botticelli hinüberführt.

[1]) S. Luca Pacioli, Summa de arithmetica et geometria. Venetiis MCCCCLXLIII, XX[a] Novembris, Lib. V, cap. VI. Die Stelle ist abgedruckt bei A. Schmarsow, Melozzo da Forli, Berlin u. Stuttgart 1886, S. 390 u. 391.

[2]) Doni, Filosofia morale, ed. Trento 1594, p. 79. Die Kenntnis der Quelle verdanke ich einer freundlichen Mitteilung des Herrn Dr. Warburg-Hamburg.

[3]) Nach Meyer und Ulmann wurde das Berliner Bild wenige Jahre später gemalt, s. oben.

[4]) Mit Ausnahme der bischöflichen Mitra; sie fällt, unter einem höheren Horizonte wie die übrigen Partien des Bildes gesehen, aus dem Zusammenhange des Ganzen heraus.

[5]) Ulmann, a. a. O. S. 71, Anmerkung. Vgl. A. Schmarsow, a. a. O. S. 65.

[6]) Ebenda und Schmarsow, a. a. O. S. 40.

CARPACCIOS BESTATTUNG CHRISTI IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM

VON WILHELM BODE

Das Kaiser Friedrich-Museum hat gleich bei seiner Eröffnung durch Geschenke von Gönnern des Museums einen Zuwachs von einer nicht unbeträchtlichen Zahl von Bildern und Skulpturen erhalten.

Das erste Bild, das käuflich erworben wurde, ist ein merkwürdiges Gemälde von Vittore Carpaccio, merkwürdig sowohl im Motiv und in der Auffassung wie in der stilistischen Behandlung. Letztere hat, scheint es, schon bald nach der Entstehung zu der Annahme geführt, daß Mantegna der Künstler des Bildes sei; denn es trägt am Marmortisch die alte Bezeichnung ANDREAS·MANTINEA. F., die sich schon darauf befand, als es im Jahre 1628 im Katalog der Galerie des Roberto Canonici zu Ferrara beschrieben worden ist. Crowe und Cavalcaselle (Ital. Mal. V. S. 219), die es unter den echten Gemälden Carpaccios beschreiben, schränken diese Bestimmung in einer Anmerkung dahin ein, daß das Bild »jedenfalls der Schule Carpaccios angehört, von dessen eigenen Arbeiten es nur durch den rötlichen Ton abweicht; ist Carpaccio nicht selbst der Urheber, so liegt am nächsten Michele da Verona«. Diese Notizen scheinen nach älteren Notizen, und vielleicht nicht einmal nach Autopsie, gemacht zu sein; dies beweist die Beschreibung des Bildes, in der von den Engeln am Grabe und von der Begegnung Christi mit Magdalena die Rede ist, und die Bezeichnung als auf dem Sarkophag befindlich angegeben wird. Vermutlich befand sich das Bild, das Cavalcaselle in der Sammlung des Principe Canonici zu Ferrara erwähnt, schon damals nicht mehr in Ferrara. Im Kunsthandel hatte sich die Tradition seiner Herkunft verloren, und das Bild wurde nach der Bezeichnung darauf wieder Mantegna zugeschrieben. Gustav Ludwig hatte das Bild für seine große Publikation über Carpaccio, die jetzt nach seinem Hinscheiden sein Mitarbeiter Molmelti allein vollendet, nicht mehr auffinden können; ich stellte ihm daher eine Photographie zu, die ihn in so hohem Maße interessierte, daß er um die Veröffentlichung des Bildes an dieser Stelle ersuchte. Leider hat ihn wenige Wochen später schon der Tod ereilt; die kurzen Notizen, die ich hier über das Bild zusammenstelle, beruhen aber zum Teil auf den Angaben oder Anregungen, die mir Ludwig in seinen letzten Briefen gegeben hat.

Dargestellt ist die Bestattung Christi; nicht die Bergung in den Sarkophag oder die Beweinung Christi, wie wir sie aus Hunderten von Gemälden der Zeit kennen, sondern die Vorbereitung dazu, ganz im Anschluß an den Text der Bibel, wie sie mir in keiner anderen Darstellung der Renaissance bekannt ist. Der Künstler führt uns auf die Schädelstätte unter dem Kreuzigungsberg, zu dem ein Weg hinanführt. In die Felsen des Berges sind Grabeshöhlen eingebaut, die vom Erdbeben beim Tode

Christi sich geöffnet haben, und aus denen die Leichen und Gebeine herausgefallen sind. Links sind Nikodemus und ein anderer Mann in orientalischer Tracht bemüht, einen mächtigen Stein von einer frischen Grabeshöhle abzuheben, während neben ihnen Joseph von Arimathia ein Metallbecken aufzuheben im Begriff ist, um den Leichnam zu waschen und in Leinen zu betten. Dieser liegt vorn einsam über einem weißen Laken ausgestreckt auf zierlicher Bahre, mit Marmoruntersatz in der Mitte. Etwas hinter ihm sitzt, an einem Baumstamm gelehnt und in trauriges Sinnen verloren, ein Greis mit langem Vollbart und lockigem Haar, dessen Oberkörper ganz unbekleidet ist. Welche Bedeutung diese Gestalt haben kann, vermag ich nicht zu erraten. Etwas zurück, auf dem Wege rechts, nahen die Angehörigen des Herrn. Die Mutter Maria ist in Schmerz ohnmächtig zusammengebrochen; eine der Frauen ist um sie bemüht, während Johannes, das Haupt klagend verhüllend, sich ihr zuwendet. Weiter zurück nahen zwei andere Frauen, schmerzhaft bewegt, und hinter ihnen Magdalena, das Salbgefäß in der Linken. Im Mittelgrunde bewegen sich auf der Straße bis oben zu den Kreuzen zahlreiche Orientalen zu Fuß und zu Pferde, in orientalischer Tracht. Die Ferne rechts bildet ein See mit bergigen Ufern. Links führt durch den Hügel, der die Grabhöhlen birgt, ein Felsentor; zwischen dem Gesträuch auf dem Rücken des Hügels sieht man eine Hütte und rechts ein paar Ziegenhirten, von denen der eine die Schalmei bläst. Dr. Ludwig bezeichnete das Bild, nach sorgfältiger Prüfung auf Grund der Photographie, als ein zweifelloses, eigenhändiges und charakteristisches Werk des Vittore Carpaccio aus seiner späteren Zeit, in der sich ein eigentümlich mystischer Zug geltend mache. Er verwies zum Vergleich namentlich auf das große bezeichnete Gemälde der Madonna mit Heiligen vor reicher Landschaft vom Jahre 1520 im Museum zu Caen und auf das letzte bekannte Gemälde des Künstlers, den hl. Paulus in der Galerie zu Chioggia, die beide Cavalcaselle noch nicht bekannt waren. Als äußeren Hinweis auf den Künstler führte er an, daß in der Darstellung des Todes Mariä in der Akademie zu Wien die von hinten gesehene Figur des Apostels Johannes fast genau die gleiche sei wie der Johannes auf unserem Bilde. Ich füge hinzu, daß die sehr eigentümliche, zierliche Form des Marmortisches, auf dem der Leichnam Christi ausgebreitet ist, die größte Ähnlichkeit hat mit dem Bronzekatafalk, auf dem der Leichnam der hl. Ursula (in dem Bilde der Akademie) ruht, und daß eine der Leichen, die an den Grabestafeln lehnen, identisch ist mit einer der Leichen auf dem Kampf des hl. Georg mit dem Drachen in S. Giorgio degli Schiavoni in Venedig.

Auch von solchen äußeren Indizien abgesehen, bekundet sich das Bild seinem ganzen Charakter nach als ein echtes Werk des Carpaccio. Die originelle Erfindung, die Art, wie die Komposition, etwas verzettelt, mitten in die Landschaft gestellt ist, die orientalischen Trachten, der Faltenwurf, die Freude an den Details bis in die zierlich gemalten Malven und andere Pflanzen im Vordergrunde, die Schädel, antiken Grabmonumente usf.: alles das zeigt Carpaccios Eigenart. Die Landschaft hat die engste Verwandtschaft mit der Landschaft in dem bereits erwähnten späteren Bilde des Museums in Caen, auf dem sich ein ganz ähnlicher Felsenberg mit den gleichen eigentümlichen Bäumen findet, selbst mit der sonderbaren Brücke, wie wir sie hier auf dem hohen Berge hinter dem See ganz in der Ferne erblicken. Diese Felsenberge mit den Bauten darauf haben auch nahe Beziehung zu der Berglandschaft im Grunde der Madonna mit Heiligen in der Berliner Galerie, deren Zuweisung an Carpaccio infolge einzelner abweichender Eigenschaften gelegentlich bezweifelt worden ist. Auch die reiche Färbung ist nur unserem Künstler eigentümlich. Der Ton ist hier jedoch wärmer und nicht so fein als in den früheren Werken, namentlich in den meisten



VITTORE CARPACCIO

BESTATTUNG CHRISTI

IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

RBUCH D. K. PREUSZ. KUNSTSAMML. 1905

LICHTDRUCK D. REICHSDRUC

Bildern der Ursulalegende; er ist gar zu warm und rötlich und gibt dem Bilde in Verbindung mit der fast übertrieben sorgfältigen Durchführung, die bei der tadellosen Erhaltung sich noch besonders geltend macht, unstreitig einen etwas nüchternen Eindruck.

Besonders edel und äußerst liebevoll durchgebildet ist der Leichnam Christi. Hier werden wir Carpaccio nicht sofort erkennen; freilich fehlen größere nackte Figuren fast ganz in seinen Werken. Während Mantegna regelmäßig durch mehr oder weniger starke Verkürzung des Körpers Christi das Interesse daran zu verstärken sucht, zeigt Carpaccio den Toten in voller Länge quer durch das Bild ausgestreckt. Um den Körper besser abzuheben, hat er dahinter am Boden ein grünes Tuch angebracht, nicht in geschicktester Weise, da es aussieht, als ob das Tuch hinter der Leiche auf der Bahre läge. Aber der Körper ist mit großer Sorgfalt modelliert, das Haupt sehr individuell und von großem Adel der Empfindung. Eigenartigkeit der Erfindung und Tiefe und Ernst der Auffassung sind neben dem feinen landschaftlichen Sinn die Hauptmerkmale des Bildes und kennzeichnen es als das Werk eines bedeutenden Künstlers, als ein durchaus eigenartiges Werk unter den Gemälden Carpaccios wie der älteren venezianischen Schule überhaupt.

PETER FLETTNERS HERKOMMEN UND JUGENDARBEIT

(SCHLUSZ)

VON ALBRECHT HAUPT

Die Gebrüder Hopfer in Augsburg waren das diebischste Kunstgesindel, was geistiges Eigentum anlangt, das wohl jemals in Kupfer (oder Eisen wie hier) gestochen hat. Von den Hunderten ihrer Stiche ist vielleicht keiner von ihnen erfunden. Ihr Geschäft bestand darin, von überallher Motive im neuen Stil sich anzueignen und mit den Radierungen danach Handel zu treiben. Fast niemand war vor ihnen in dieser Hinsicht sicher; sie plünderten Ag. Veneziano, Mantegna, Zoan Andrea, Squarcione, G. Romano, Dürer, Cranach, Altorfer, Beham, selbst die beiden Holbein, aber auch ganz besonders den armen Peter Flettner. Nur der wohlsituierte Burgkmair, der ja, in Augsburg wohnend, wohl in der Lage war, den lieben Landsleuten auf die Finger zu schauen, blieb einigermaßen verschont.

Von Flettner kennen wir eine erhebliche Anzahl von Holzschnitten, die bei den Hopfer in Eisenradierung wiederkommen, so vor allem aus der Folge seiner Landsknechte eine ganze Reihe; aber auch einige Stiche dabei, die man als Flettner ansprechen muß, deren Originale verloren sind. So das allegorische Blatt, das in den »opera Hopferiana« mit Nr. 102 bezeichnet ist. (B. 46.)

Außerdem aber erscheinen in dem Hopferschen Werke eine lange Reihe von Renaissanceornamenten, insbesondere Grottesken ganz eigener Art, die, obwohl durch die Hopfersche Ungeschicklichkeit entstellt, im Entwurf einen italienisch geschulten starken Ornamentisten verraten. Hier hatten die vier Radierer, insbesondere Daniel und Lambert, einen unbekannten, sehr tüchtigen Lieferanten, der ihnen die Vorbilder zu ihren ohne Zweifel ungemein gesuchten Ornamenten im neuen Stile gab.

Ich bin in der Lage, diesen Künstler zu nennen: Peter Flettner. Schon der Charakter der Kompositionen verrät das deutlich. Wer die letzte schwarzgrundige Grotteske Flettners von 1546 kennt, der wird nicht lange im Zweifel sein über die außerordentliche Stilverwandtschaft und Ähnlichkeit im Aufbau mit einer ganzen Reihe breiter Ornamentfelder des Daniel Hopfer, so z. B. mit der als Nr. 32 des Werkes bezeichneten Radierung. Bei der stark konservativen Art Flettners, der die gleichen Ideen und Motive bis in sein Alter verarbeitete, bei dem dieselben oder ähnliche Wendungen immer wieder gebraucht werden, ist dies völlig genügend für den Schluß, daß auch die Vorbilder für diese Hopferschen Ornamente von Flettner herrühren.

Aber es gibt auch einen völlig schlagenden Beweis hierfür: die Altarzeichnung, die im Baseler Skizzenbuch vorkommt, die wir unter Abb. 24 geben, hat dem Stich 100 des Hopferschen Werkes tatsächlich als Vorlage gedient. Daniel Hopfer hat sie nur

ein wenig schattiert, um eine Kleinigkeit bereichert und geändert, und, wie es sich gehört, Figuren in die leeren Nischen gezeichnet. Hier sind wir völlig sicher, daß Daniel das Baseler Zeichnungsblatt von Flettner in natura in Augsburg in den Fingern gehabt hat, um es nachzustechen (Abb. 25).

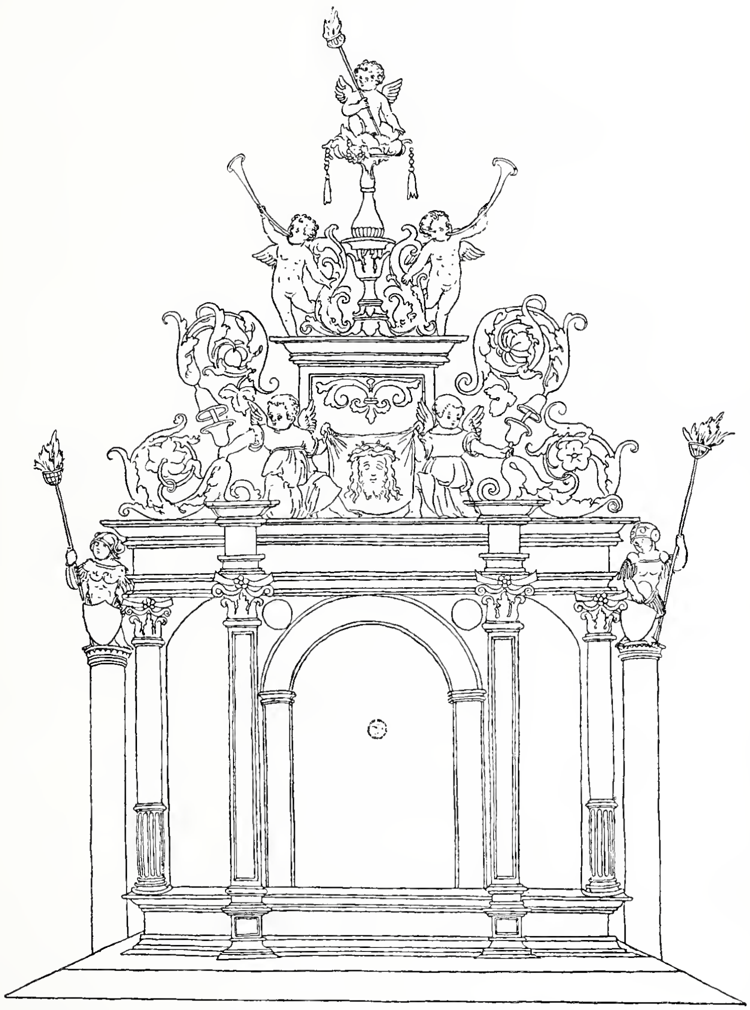


Abb. 24. P. Flettner, Altarentwurf, Handzeichnung, Basel

Ferner: in Ansbach in der Gumbertikirche im Kreuzgang liegt halb zertrümmert ein Altar der Frührenaissance. Nähere Betrachtung erweist ihn als das Werk des Peter Flettner; er ist teilweise ganz einfach, zum Teil aber höchst reizvoll im Geist der »Augsburger« Frührenaissance geschnitzt. Inmitten befindet sich eine große Nische mit einer Christusstatue, zu den Seiten je zwei Nischen übereinander für Statuetten von Heiligen. Das Motiv ist vielleicht einem frühen Holzschnitt des Altorfer (B. 50) entnommen. Die Flächen sind mit kleinen, zarten, filigranartigen Ornamenten bemalt. —

Es ist bedauerlich, daß das schöne Werk dort langsam zugrunde geht; es entstammt vermutlich dem Jahre 1522, in dessen Herbst Flettner nach sicher sehr kurzem Aufenthalte in Ansbach nach Nürnberg übersiedelte.



Abb. 25. Radierung Daniel Hopfers nach Flettners Handzeichnung Abb. 24

Dieser Altar findet sich fast wörtlich von Hieronymus Hopfer (Abb. 26) abgebildet. Vielleicht ein Beweis dafür, daß Flettner die Hopfer auch nach seinem Wegzuge von Augsburg mit Entwürfen und Mustern im neuen Stile versorgte. Wir haben denn in Flettner den stillen Hauptmitarbeiter des Hopferschen Werkes zu sehen und können ohne weiteres die Hauptmasse der Radierungen, soweit sie Renaissancearchitekturen

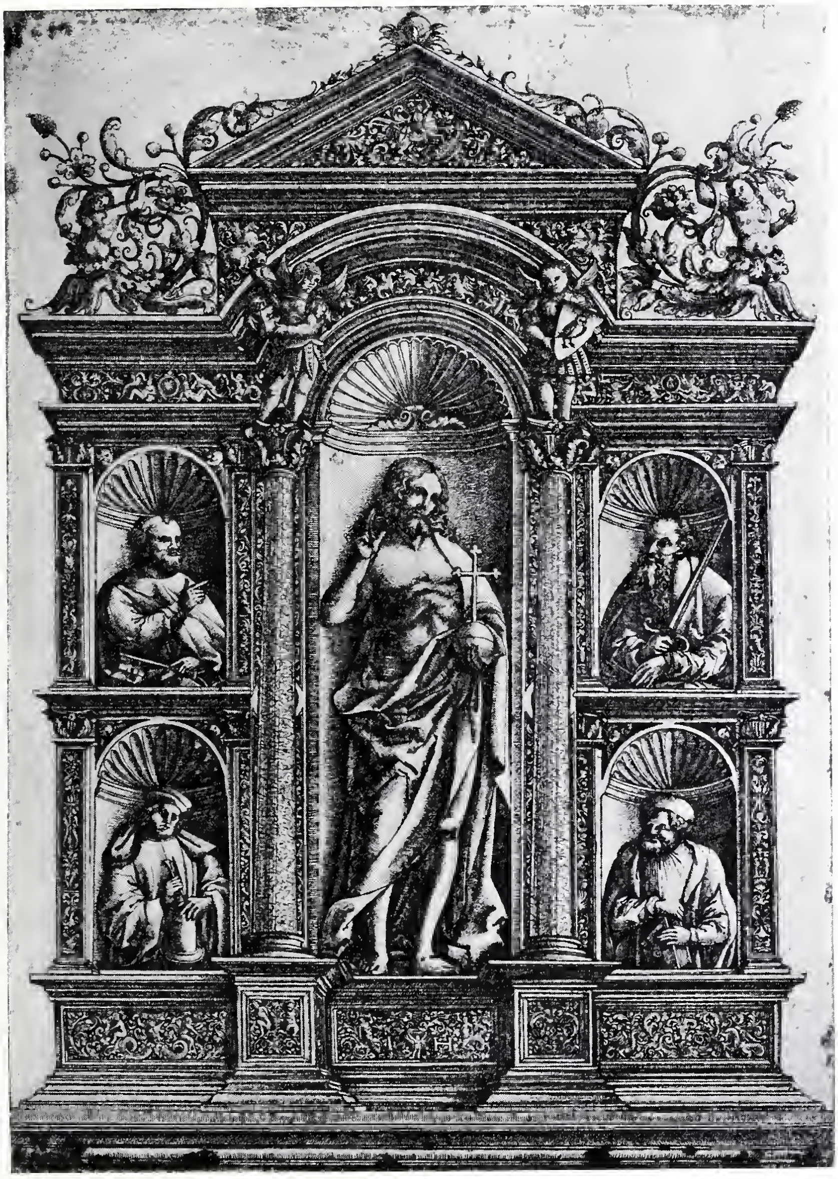


Abb. 26. P. Flettner
Entwurf zum Altar im Kreuzgange bei St.-Gumberti-Münster zu Ansbach
Radierung des Hieronymus Hopfer

und -ornamente darstellen, seiner Erfindung zuweisen. (Die Frage bleibt freilich noch offen, ob Flettners Mitarbeiterschaft nicht etwa unfreiwillig, und jene Radierungen nur Kopien nach verlorenen Holzschnitten unseres Meisters waren.)

Ein hübscher Beleg solcher Beziehungen zu den Hopfers sei aber noch beiläufig erwähnt: Blatt 129 des Hopferschen Werkes enthält mitten ein rohes Ornament, viel-

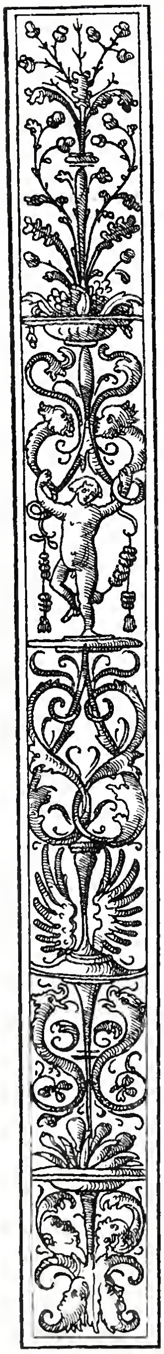


Abb. 27
P. Flettner
Pilasterfüllung
Radiert von
Lambert Hopfer

leicht Hopferscher Erfindung nach Flettnerschen Motiven, aber links und rechts zwei echt Flettnersche Pilaster (Abb. 27, 28); der linke unten sogar richtig mit seinem Flügelpaar bezeichnet, rechts die geflügelten und gekreuzten Füllhörner, die ebenfalls oft genug bei ihm vorkommen.

Die drei Gefäße des Hieronymus Hopfer auf Nr. 138 des Werkes der Hopfer sind ebenso echte Flettner schon etwas späterer Zeit (1530).

Kurz, die Beziehungen Flettners zu dem Hopferschen Werke sind fast auf jeder Seite, die von dem neuen Stil handelt, sei es architektonisch oder dekorativ, festzustellen; ausgenommen bei den paar Kopien nach Altorfer.

Vorsichtige Prüfung, die jeder leicht vornehmen kann, wird diese merkwürdige Beobachtung vollauf bestätigen.

Es sei hierbei in bezug auf die Hopfer nochmals betont, daß nach genauer Sichtung ihrer Arbeiten tatsächlich so wenig übrig bleibt, wovon sie die Erfinder sein mögen — vielleicht ausgenommen die paar ganz täppischen Nachahmungen Flettnerscher Vorbilder, wie sie Lambert hier und da bietet, und höchstens noch die drei spätgotischen Ornamente, die so gewaltig vom übrigen abstechen —, daß eigentlich anzunehmen ist, daß von ihnen selber in »ihrem Werke« gar nichts erfunden ist.

Es erscheint vielmehr sicher, daß die Familie Hopfer in der Hauptsache Eisenätzer waren, die auf polierte Eisen- und Stahlflächen sehr schematische, mehr kalligraphische Schnörkel ätzten, vornehmlich für Plattner und Waffenschmiede. In der Armeria zu Madrid befindet sich noch eine reizende Tartsche aus Stahl, die, mit scharfen Stäben in Rautenfelder eingeteilt, in den Rauten überall geätzten Zierat von der Hand D. Hopfers (inschriftlich) aufweist. Die große Menge der älteren geätzten eisernen Kästchen, die heute noch unsere Sammlungen füllen, dürften vorwiegend aus dem Hopferschen Atelier stammen. Diese Art von Arbeit wird sie hauptsächlich charakterisieren, und selbst in ihren Radierungen verfallen sie hie und da in die Kästchentechnik, was ganz spaßhaft wirkt. Die Herstellung dieser Kästchen stirbt übrigens sehr bald, noch im XVI. Jahrhundert, wieder ab.

Da wird es denn ganz erklärlich, daß die Hopfer ihre Gewandtheit im Eisenätzen nebenbei auch zur Herstellung von 200 bis 300 Musterblättern im neuen Stil, deren Vertrieb ihnen Vorteil bot und ihren Namen



Abb. 28
P. Flettner
Pilasterfüllung
Radiert von
Lambert Hopfer

bekannt machte, nach geeigneten Vorbildern verwerteten, während ihre eigentliche Arbeit tief im Handwerk steckte.

Daniel wird die für sie geeignete Manier der Eisenätzung gefunden haben, die dann von den andern drei, Hieronymus, Lambert und C. B., ebenfalls gelernt und geübt wurde, so daß die Radierungen der vier Meister von einem einzigen zu stammen scheinen.[1])

Die oben erwähnte Erlanger Zeichnung

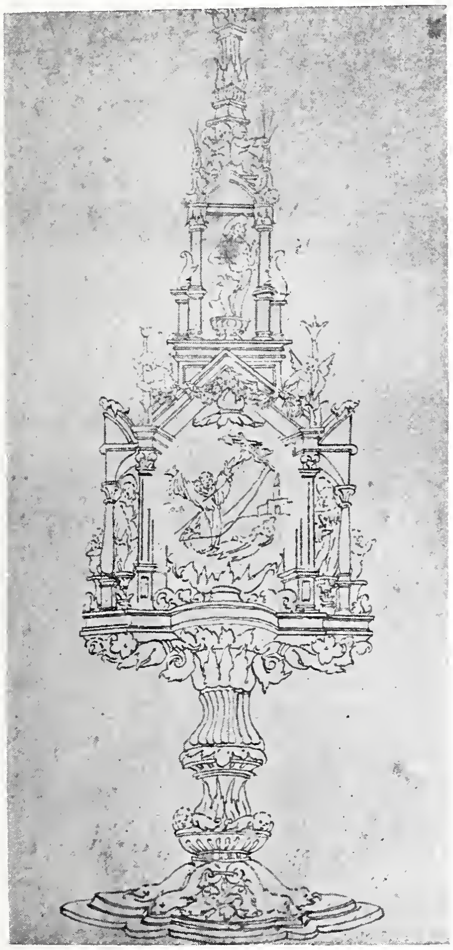


Abb. 29. P. Flettner, Monstranz
Unvollendete Federzeichnung, Basel

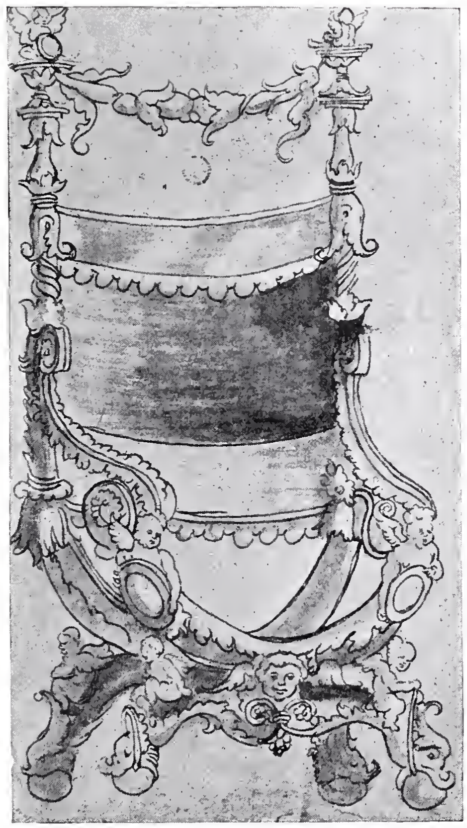


Abb. 30. P. Flettner, Sessel
Getuschte Federzeichnung, Basel

der Monstranz (Abb. 3) bleibt hier noch zu erwähnen. Sie ist mit Braun fein gezeichnet und ein reizvoller Gedanke in frühester Renaissance des »Augsburger« Charakters, enthält aber schon manche Flettnersche Eigentümlichkeit. So die seitlichen,

[1]) Dürer und H. S. Beham haben sich, vielleicht durch die Hopfer angeregt, verleiten lassen, einige Male sich im Eisenätzen zu versuchen, haben aber diese Technik, offenbar wegen ihrer Unsauberkeit und der unvermeidlichen Rostflecke, baldigst wieder aufgegeben. Die Hopferschen Radierungen sind denn bisher stets als minderwertig angesehen worden.

nach außen abgeschnittenen Halbgiebel mit Muscheln (vgl. Große Tür R. 53). So die hängende Maske im Ornament des Fußes. — Zeit etwa 1510—1515.

Aber auch in anderer Beziehung ist sie interessant: ein unfertiges zweites Exemplar, das etwas verändert ist (Abb. 29), befindet sich unter den Baseler Goldschmiederissen. Wieder ein erfreulicher Beweis für die Beziehungen der letztgenannten Zeichnungssammlung zu der Frühzeit Flettners in Augsburg und die Zusammengehörigkeit der Erlanger und Baseler Zeichnungen.

Ein weiterer Hinweis auf ähnliche Beziehungen findet sich in einem Blatt in Basel,



Abb. 31. P. Flettner, Pokalentwurf
Kohlezeichnung, Basel

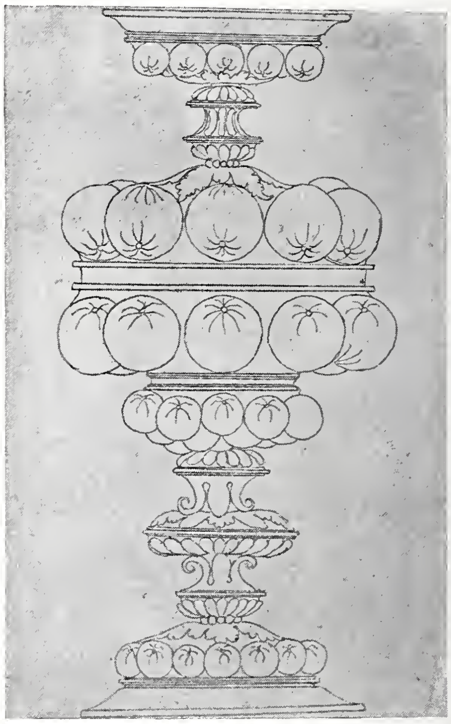


Abb. 32. P. Flettner, Doppelpokal
Federzeichnung der Frühzeit im Museum zu Basel

einen Sessel darstellend, ziemlich flüchtig angefertigt (Abb. 30). Diese Zeichnung ist eine Variante des bekannten Sesselentwurfes in Berlin (bei Reimers Abb. 2), fast identisch mit ihm. Ich halte sie für eine originale Flettnersche Skizze wegen der bewußten Abweichungen; die mäßige Zeichnerei ist kein Gegenbeweis; Flettner ist darin ungleichmäßig. — Jedenfalls gibt sie uns aber den schlagenden Beleg auch für die Beziehung der Berliner Zeichnungen zu den Baseler. Kurz: die Flettnerschen Blätter in Berlin und Erlangen wachsen mit den Goldschmiederissen langsam zu einem Ganzen zusammen mit der Maßgabe, daß in Basel nur Arbeiten der Augsburger oder Frühzeit Flettners vorhanden sind, also etwa bis 1519.

Die Zahl der dem Meister zuzubilligenden Blätter in Basel ist sehr bedeutend. Ich will mich aber auf den Hinweis beschränken, daß die große Masse der Gold-

schmiedeentwürfe, spätgotische und renaissancemäßige, ebenfalls dahin gehören. Flettner hat uns ja auch unter seinen Holzschnitten fünf prächtige Entwürfe für Becher und Kannen hinterlassen, auf denen sich die ganze spätere Nürnberger Goldschmiedekunst, insbesondere der Jamnitzer, des V. Solis und M. Zündts, aufbaut. Alle Motive, alle Ideen, die später auftreten, sind in nuce in Basel bereits gegeben und vorhanden

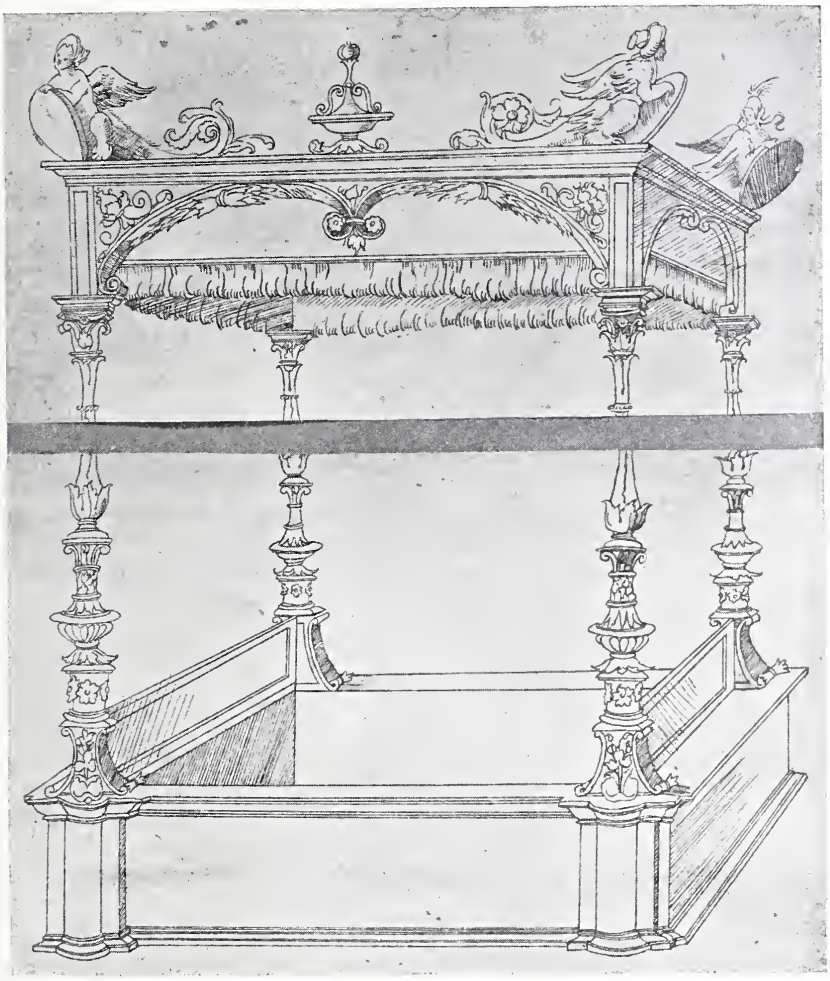


Abb. 33. P. Flettner, Prunkbett, Federzeichnung im Museum zu Basel

(Abb. 31, 32). Es erfüllt mit Staunen, zu sehen, was Flettner in jener Zeit bereits für jedes Kunstgewerbe war.

Es sei nicht vergessen, daß dort auch eine Prachtbett-Zeichnung Flettners, schon bei Hirth abgebildet, auftaucht (Abb. 33), der Ahn jener wundervollen Bettentwürfe, die Flettner allein später für das deutsche Kunstgewerbe schuf, der herrlichen Holzschnitte, deren Besitz den heißesten Wunsch jedes Kabinetts und Sammlers bildet. (Im Germanischen Museum ist nur ein Blatt!)

Weiterhin mache ich auf ein Blatt mit fünf Basen für Pfeiler (Abb. 34) aufmerksam, die in Flettners Holzschnitten, R. 69, 70, 71 (Kapitelle und Basen) wieder getreu so auftreten. Ich muß sie deshalb für frühe eigenhändige Zeichnungen des Künstlers halten, weil sie erst 20 Jahre später von ihm in Holzschnitt herauskamen; die Baseler Flettner-Zeichnungen sind eben überall 1511 bis 1518 zu setzen. So erklärt sich ihre Unvollkommenheit gegenüber den späteren Schnitten. Und Flettner *schnitt* vollendet schön, zeichnete oft schwach.

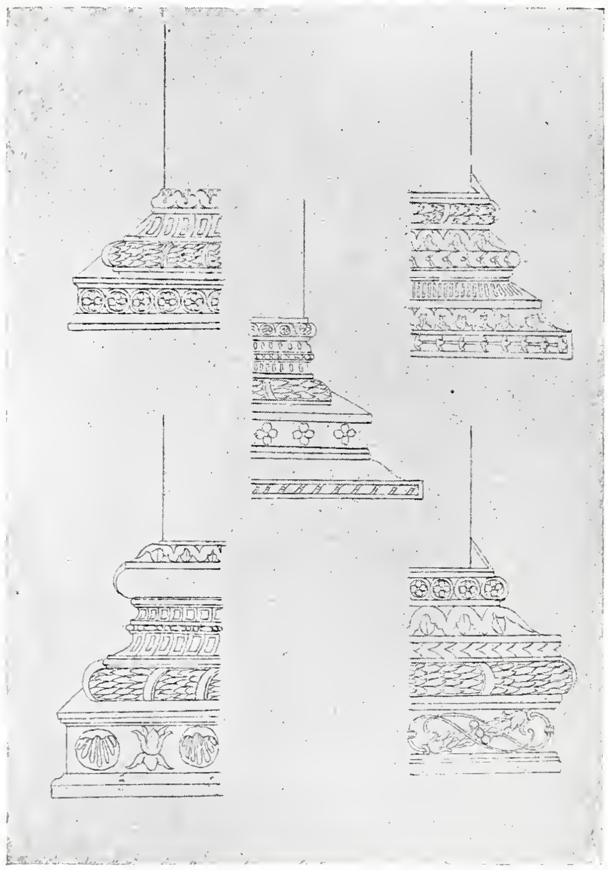


Abb. 34. P. Flettner, Pilasterfüße, Federzeichnung, Basel

Noch seien einige prächtige Ornamente in Basel erwähnt, Muster der blühendsten Jugendkraft des Meisters (Abb. 35, 36). Im einzelnen sonst öfters wiederkehrend, so das Füllhornmotiv auf Hopfers Stich der Chorstühle als Armlehne. Von Burgkmair stark beeinflußt, doch weit über ihn hinausgehend.

Wenn wir so Flettner von etwa 1511 — denn 1512 war die Orgel fertig — bis gegen 1518 in Augsburg an der Ausstattung der Fuggerkapelle beschäftigt finden, so muß er spätestens etwa 1519 sich weiter gewandt haben. Wohin?

Der Zufall hat mich hier glänzend unterstützt.

Mitten in diesen Studien begriffen, setzte ich den Fuß wieder einmal in das Vinzenziusmünster zu Bern. Die mir von früher so wohl bekannten Chorstühle erschienen mir plötzlich in ganz neuem Lichte. Ich fand in ihnen eine in der Hauptsache fast getreue Nachbildung des verschwundenen Augsburger Gestühls (Abb. 37). Die Pilaster an der Rückwand, darüber der Fries aus Halbfiguren in Nischen, die Kandelabersäulen an den Enden, diese Anordnung ist ganz identisch mit der auf Hopfers Stich. Nur der höhere Mittelteil ist weggefallen. Und das Datum 1523 auf der Pultwand am Ende ist das der Fertigstellung.[1])

Die Dokumente über die Entstehung dieser Chorstühle sagen uns folgendes: 1518/19 wurde das Holz dazu nach der Angabe und mit Hilfe des Bildhauers Wernhart (Bernhart) zu Solothurn gehauen. 1522 wurde den Tischmachern 300 Pfund von

[1]) Vgl. Dr. Hans Lehmann, Das Chorgestühl im St. Vinzenzmünster zu Bern, Aarau 1896.

dem Gesamtpreis des Werkes (750 Pfund) ausgezahlt, 1524 der letzte Rest. Es ist danach das Stuhlwerk wohl von 1519 bis 1524 geschnitten. Beim Hauen des ersten Holzes, 1518, braucht noch kein Plan vorgelegen zu haben; 1519 mußte dieser wohl feststehen.

Der erste Meister war Jakob Rueß aus Bern (früher falsch Rufer gelesen). Wenn es heißt: 1522, 5. Dezbr. Verdingt Jakob Rueß und Heini Seewagen Tischmachern ze machen das Gestül in St. Vincenzenchor, einen zwyfachen Stand um 50 Pfund — so ist es ein unbegreiflicher Lapsus, wenn daraus gefolgert wird, 1522 sei das ganze Gestühl erst verdungen, wo in demselben Jahre schon vorher an die Meister für das Gestühl bereits 300 Pfund ausgezahlt wurden. — Es handelt sich hier offenbar um eine nachträgliche Vergrößerung des Gestühls, vielleicht um die am Ende befindlichen, quer stehenden zwei Teile.

Von 1522 wird als zweiter Meister der Tischmacher Heini Seewagen erwähnt, der die Ausführung zu Ende brachte, da Rueß, ein alter Mann, wahrscheinlich inzwischen starb. Rueß war noch ein reiner Gotiker gewesen. Seewagen war jünger und, wie seine Arbeit beweist, ein geschulter Renaissanceornamentiker mit Anklängen an französische Art im Detail. — Rueß, dem alten gotischen Tischmacher, »und seinem Gesellen« wurde also um 1519 die Herstellung des Gestühls anvertraut, und zwar in Renaissanceformen nach dem Muster des Augsburger Gestühls. Das »Tabernakel und Ziborienwerk« der oberen Architektur, womit natürlich die flotten Renaissanceaufsätze — die »grotesken hölzernen Figurenverzierungen« zu Augsburg — gemeint sind, werden ausdrücklich erwähnt. Dieser Helfer und Geselle war unzweifelhaft Peter Flettner, der aus Augsburg vom gleichen Werke kam und die neue Visierung nach Muster der dortigen anfertigte.

Die Übereinstimmung des Werkes im Entwurf sagt dies unzweideutig; wem das nicht genug ist, der studiere die unteren Teile der Ausführung am Hauptkörper, und er findet Flettners Hand überall in Ornamentik und kleinen Figuren. Insbesondere zeigen die Ornamentpilaster der Rückwand diese Hand deutlich. Zuletzt, und es bedarf kaum dieser Bestätigung, finden wir im Mittelpilaster der linken Seite denn auch erfreulicherweise Flettners Zeichen: das Flügelpaar, vor (Abb. 38); und zur Ergänzung Flettners unverkennbaren Porträtkopf mit zwei Flügeln hinter den Ohren als Misericordia (Abb. 39) mitten in der linken Vorderreihe unter jenem Pilaster.

Also — wirklich haben wir hier auch den bündigen Beweis für Flettners Autorschaft und Mitarbeit im Anfang des prächtigen Werkes.

Lange wird unser Meister es aber hier nicht ausgehalten haben; 1522 finden wir Heini Seewagen am Werke, der das Ganze fertigstellt, nachdem schon vorher der Rat aus Schaffhausen einen Tischmacher hatte kommen lassen. Rueß lebte aber damals noch. Es ist anzunehmen, daß Flettner bis 1520 oder 1521 blieb; dann bemerkt man viele recht rohe Teile im Fortgang des Werkes, das schließlich von der ungemein gewandten Hand Seewagens, dessen Kraft übrigens nur im Ornament steckt, im Figürlichen versagt, glänzend fertiggestellt wird.

Wie kommt nun aber Flettner aus Augsburg in die Schweiz?

Einfach, weil er nicht etwa, wie Lange glaubt, ein Franke aus Rotenburg o. d. Tauber, sondern ein geborener Schweizer war. Nach Fertigstellung der Arbeit in Augsburg kehrte der geschickte Bildschnitzer in sein Vaterland zurück, um an dem glänzendsten Werke dieser Art, an Umfang doppelt so groß als jenes, helfend teilzunehmen, vielleicht einfach heimberufen als Verständiger des neuen Stils, an denen es in der Schweiz noch gar sehr mangelte.

Lange hat in Rotenburg (Flettner nennt sich P. F. v. R.) wie in Franken angestrengt nach dem Namen »Flötner« gesucht — ohne Erfolg. Im Kanton Thurgau, hat man mir in der Schweiz gesagt, ist aber der Name Fletner und Flitner — nicht etwa Flötner — noch heutzutage nicht selten. Der treffliche Antiquar Brändlin in Bern kennt selber dort Leute, die so heißen.

Damit ist denn das Rätsel gelöst; und ich denke, der Nachforschung in Archiven oder Kirchenbüchern mag es noch gelingen, etwa in Romanshorn oder Rorschach Familie und vielleicht gar Geburtsjahr unseres Peter aufzufinden.

Auch wird jetzt manches weitere klar: die Landsknechtneigungen Flettners, die ihm zu Nikolaus Manuel dem Berner und Urs Graf dem Baseler so gar viel Beziehung



Abb. 35. P. Flettner, Ornamente, Federzeichnung, Basel

geben. Flettner, der klassische Zeichner der Landsknechtbilder überhaupt, muß mit Manuel in Bern recht häufig in Berührung gekommen sein; denn dieser hatte nicht nur ganz kurz vorher das Gewölbe des Münsterchors, unter dem das Gestühl seinen Platz fand, erbaut, sondern er hatte sich offenbar auch um das letztere zu kümmern, denn er wird 1522 nach Jänf — des Gestühls wegen, um das dortige zu besichtigen — gesandt, nebst drei anderen Meistern. Das Genfer Gestühl ist leider im Bildersturm untergegangen. Aber es sei die Vermutung gestattet, daß Flettner etwa schon 1520 nach in Bern gelöster Aufgabe, und nachdem er die Arbeiten in guten Gang gebracht, nach Genf gewandert sei, um dort gleichen Dienst zu leisten. Denn das Genfer Gestühl entstand gerade damals auch in neuen Formen. Sonst hätte man Manuel gewiß nicht dorthin geschickt, um zu vergleichen.

Und dann wird Flettner, der, wie es scheint, gar unruhiges Blut hatte, wohl über Basel rheinabwärts gewandert sein, dort und in Straßburg und Mainz Beziehungen anknüpfend, die späterhin wirksam wurden, so 1526 für den Mainzer Brunnen, um 1540 für die zwei Brunnen in Basel, 1546 mit dem Dr. Rivius in Straßburg.

Ende 1522 siedelte er aus Ansbach nach Nürnberg über, wo er die 24 letzten Jahre seines Lebens zubrachte, als Apostel und Bringer neuer Lehre, als Helfer auf allen Gebieten, nicht nur als Bildschnitzer und Tischmacher, auch als Medailleur, als Modelleur, als Zeichner und Holzschneider, als Illustrator geschichtlicher, kostümlicher, technischer und architektonischer Werke, zuletzt gar als Architekt des Pfalzgrafen in Heidelberg, wie mächtiger Nürnberger Patrizier, der Hirschvogel, Imhof, Tucher.

Aber noch ein bedeutsames Werk aus jener Zeit, da sich Flettner nach der Schweiz wandte, ist ihm zuzuweisen.

Im Jahre 1518, also dem Jahre, da er vermutlich Augsburg verließ, entstand in dem nicht allzu fernen Konstanz, in dem uralten Münster, die neue prächtige Orgel,

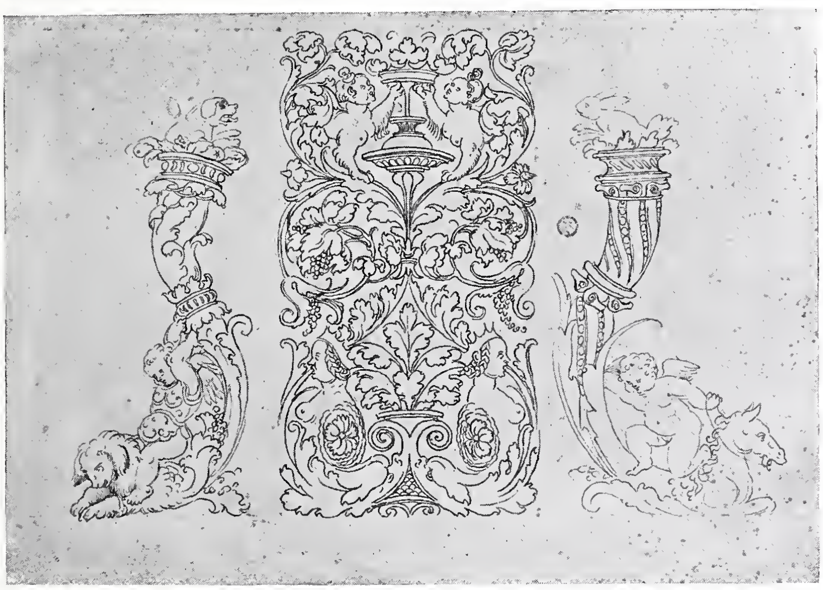


Abb. 36. P. Flettner, Ornamente, Federzeichnung, Basel

und zwar über einem neuen steinernen Gewölbe, das sich am Westende quer durch die Kirche spannt (Abb. 40). Die Stirnseite dieses Gewölbes ist in reizvollster Weise in einem Stile, der auf der Grenze zwischen Gotik und Renaissance steht, geziert; die Ornamentik gehört völlig dem neuen Stile an. Der Entwurf dieser Ornamentik ist echt flettnerisch, die Ausführung in Stein zeigt, wie stets, andere Hand, hier die eines Spätgotikers, jedoch ohne den Charakter der Flettnerschen Erfindung verwischen zu können. Die reizvollen Füllhörner und andere Zieraten entsprechen völlig dem Stil der Fuggerkapelle und der Handzeichnungen in Basel, die wir unter Abb. 35, 36 abbildeten. Zum Überfluß findet sich auch Flettners Zeichen, das Flügelpaar, deutlichst in einem der schmalen Felder; geflügelte Füllhörner gleich dabei.

Eigenhändiges Werk des Künstlers werden die Säulen und die vier reizvoll durchbrochenen holzgeschnitzten Dreiecksfüllungen an der Orgel selber sein, ein heiteres Durcheinander von musizierenden Gestalten und reichstem Ornament; einigen Ornamentstichen der Hopfer nächst verwandt, die auf Flettners Erfindung zurückgehen, vor allem



Abb. 37. Nördliches Chorgestühl im Berner Münster

aber jenen Zeichnungen in Basel. (Die beiden besprochenen Teile, Ornamente des Steinbogens wie der Orgel, hat Anton Seder im 1. Band des »Kunsthandwerks« abgebildet. Die etwas zerfahrene damalige Manier des Zeichners hindert uns nicht, die Eigenart des alten Meisters doch noch zu erkennen.) Es wäre nicht ausgeschlossen, daß Flettner den Entwurf dieses Werkes noch zu Augsburg machte und die Ausführung von dort aus überwachte.[1])

Auf den Hauptaltar im Dom zu Chur sei noch hingewiesen als vermutlich ebenfalls in den Kreis dieser Arbeiten gehörig. Er zeigt nach Photographien den Stil der Flettnerschen Frühzeit.

Von den zahlreichen Brunnen der Frührenaissance in der Schweiz scheinen mir manche Flettner sehr nahe zu stehen, besonders einige zu Bern und Freiburg. Von den Berner möchte ich auf den mit dem Landsknecht und den mit dem Bären verweisen. Auch der Brunnen mit der Samariterin in Freiburg ist seiner Art sehr verwandt. Ich möchte annehmen, daß Flettner der Erfinder dieses frühesten Renaissancetypus der freistehenden Figur oder Gruppe auf der Säule sein könnte.

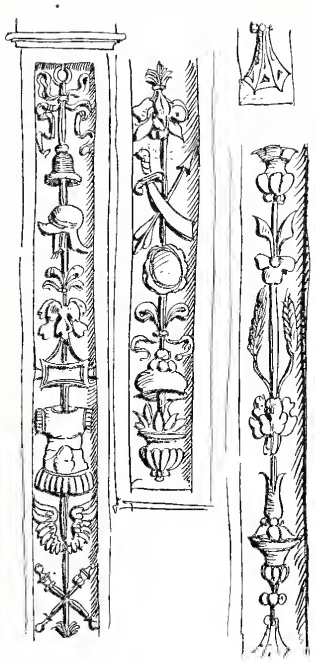


Abb. 38. Pilaster vom Chorgestühl im Berner Münster Flügelpaar links unten

Noch einiges über Flettner in der Schweiz.

In diesem Lande werden sich sicher noch gar manche Werke aus Flettners Früh- und erster Manneszeit vorfinden. So besaß der Sammler Bürki vor 20 Jahren (inzwischen verschollen?) eine Glasbildzeichnung, die er Hans Baldung Grien getauft hatte: einen prächtigen Entwurf in Flettners frischester Art, wohl um 1520, mit zwei Landsknechten zu den Seiten, oben gewaltigen Landsknechtschlachten, natürlich auch mit der geflügelten Fratze gekennzeichnet (Abb. 41).

Ich habe kürzlich in Bern ein Holzrelief, etwa aus gleicher Zeit stammend, erworben, das ich seines etwas anstößigen Inhalts halber nicht abbilde, wohl das Hauptwerk des Künstlers im Figürlichen, 36×26 cm groß, darstellend einen am Fasse links sitzenden Jüngling zwischen Putto und Panisk, rechts eine ihn von rückwärts lockende Frauengestalt, von höchster Vollendung und Freiheit im Körperlichen. Der Jüngling von einer fast klassischen Schönheit des Leibes, die Frau offenbar nach der Natur von damals ganz unerhörter Sicherheit und Wahrhaftigkeit in der Durchbildung. — Leider war der Künstler dem Materiellen stets stark unterworfen und öfters bedenklich im Sujet. Charakteristisch bleibt ihm eben stets die Landsknechtart bis in sein Alter.



Abb. 39.
P. Flettners Selbstporträt als Misericordia am Gestühl im Berner Münster

[1]) Mit den Orgelentwürfen Flettners (Berlin, Erlangen, Basel) und dem in Augsburg ausgeführten ergibt dies eine ganz hübsche Reihe gleichartiger Werke, die Flettner geradezu zum Spezialisten für Orgelgehäuse stempelt. Die Quelle für diese Tätigkeit liegt natürlich in den zahlreichen schönen Orgeln der Frührenaissance in Oberitalien.



Abb. 40. Orgel im Münster zu Konstanz, Mitte des XIX. Jahrhunderts restauriert (Hofphotograph Wolf, Konstanz)

Nach alledem haben wir dem seither bestehenden Rumpfe der Flettner-Biographie folgendes vorzusetzen:

Geburt um 1480—1485 in der nordöstlichen Schweiz (Romanshorn, Rorschach?). Etwa 1505—1510 Wanderschaft, Reise in Italien, 1511—1518 Tätigkeit des Künstlers in Augsburg für die Fuggerkapelle. 1518 Entwurf und Ausführung der Orgel zu Konstanz, Entwurf des Altars für Annaberg und Beginn seiner Ausführung. 1518/21 Heimkehr, Übersiedelung nach Bern, Entwurf und Beginn



Abb. 41. P. Flettner, Glasbildentwurf, Federzeichnung (nach Warnecke)

der Ausführung der Münsterchorstühle. 1521 vielleicht gleiche Tätigkeit in Genf (kurze Wanderung in Frankreich?), 1521/22 Wanderung rheinabwärts und Niederlassung in Ansbach. Denkmal des v. Luchau in der Schwanenritterkapelle, Altar in der Gumbertikirche. 1522, 1. Oktober Übersiedelung nach Nürnberg, 1518—1530 Mitteilung von Materialien an die Familie Hopfer in Augsburg zur Veröffentlichung oder Nachstich zahlreicher, meist verlorener Flettnerscher Holzschnitte und Zeichnungen durch die Hopfer.

Ein architektonisches Rätsel Nürnbergs löst sich vielleicht dann auch unter Berücksichtigung dieser Daten.

Bis 1533 baute man das Tucherschlößchen in französisch-spätgotischen Formen. Es ist eines der merkwürdigsten Dinge, daß diese kunstgeschichtlich so interessante Tatsache bis heute kaum bemerkt oder ausgesprochen ist. — Das Tucherschlößchen könnte sehr gut irgendwo in Frankreich stehen, in dem großen Dreieck, das durch Genf, Paris und Angers bezeichnet wird. Wer das Cluny-Hotel (oder Museum) im Gedächtnis hat, kann vor den Fenstern der Obergeschosse am Tucherschlößchen nicht zweifelhaft sein, daß er ein bewußt französisch-spätgotisches Architekturwerk im Stil der Zeit Ludwigs XII. vor sich sieht. Treppenturm und seitlich angehängte runde Wendeltreppchen vervollständigen das Bild, welches durch die Eigentümlichkeit des Nürnberger großblockigen Nagelfluh-Steinmaterials, das dem französischen Kalkstein so gar ähnlich ist, zu völliger Gleichartigkeit geschlossen wird.



Abb. 42. P. Flettner, Putto
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

Soviel Wechsel wir in jener Zeit hinüber und herüber haben —, rein französisch-gotische oder Renaissancebauwerke in Deutschland sind die größte Seltenheit. Ich kenne deren nur vier: Wimpfen im Tal, das besagte Tucherschlößchen, dann in Renaissance Schloß Friedewald im Sieger Land und das schöne Eckhaus am Langenmarkt in Danzig, gegenüber dem Rathause (natürlich abgesehen von Bauwerken wie dem Kölner Dom, der Trierer Liebfrauenkirche, die Entwicklungsstufen zwischen Frankreich und Deutschland bilden).

Das Tucherhaus ist vermutlich 1528—1533 erbaut; es trägt das Datum 1533. Mitten in seinem gotischen Körper sitzen zwei feine und tüchtige Renaissancearbeiten Flettners: der Erker und das Portal im Hofe. Ersterer bescheidener, letzteres völlig frei die neuen Formen gebrauchend; bei beiden Teilen Flettners Autorschaft ganz unbestritten.

Es wird angenommen, daß der Künstler diese Teile nach Fertigstellung des Bauwerkes eingefügt habe. Da sie aber integrierende Teile des Ganzen bilden, keineswegs als nachträglich hineingefügt erscheinen, so möchte ich nachfolgende Vermutung als naheliegend hier aufstellen.

Flettner war sicher der Architekt und Entwerfer des Erkers und Portals (nicht etwa der Bildhauer). Es ist in höchstem Maße unwahrscheinlich, daß später diese Teile, die für die Erscheinung des Bauwerkes keine besondere Rolle spielen, mit Gewalt hineingemauert sind. Dann müßte man aufwandigere und anspruchsvollere Gestaltungen gewünscht haben. Ein Portal für den Eintritt ins Haus von einem gewissen Ansehen muß in dem gotischen Bau doch von Anfang an vorgesehen gewesen sein. Dieses durch ein anderes keineswegs reiches Portal unmittelbar hinterher zu ersetzen, das sich nicht nur in die Erscheinung des übrigen, sondern mit seinem einfachen Rundbogen auch ins ursprüngliche Quaderwerk so anspruchslos einfügt, scheint mir

ein gänzlich unverständliches Beginnen. Hätte sich ein üppiges Prachtportal nachher als notwendig oder erwünscht erwiesen, so war das begreiflicher.

So aber erscheint das Renaissanceportal und der Erker mit dem ganzen Schlößchen so aus einem Gusse und verwachsen, steht dem übrigen Bauwerk auch zeitlich so nahe, daß ich mich dem Gedanken nicht verschließen kann, daß alles von Anfang an zusammengehörig, daß das Ganze eine Komposition eines Meisters, natürlich also Flettners, sein müsse, der der neuen Zeit und seiner Liebe folgend, es wohl durchgesetzt haben möchte, die zwei etwas gewichtigeren Dekorationsteile — am Erker noch in der vorsichtigsten Weise — in neumodischen Formen in den sonst mittelalterlich gewünschten Körper hineinzufügen. — Es ist doch undenkbar, daß Flettner mit seinen



Abb. 43. P. Flettner, Wüste und abscheuliche Angesichter
Radierung von Daniel Hopfer

unten und mitten im Bauwerk sitzenden Teilen einem französisch-gotisch geschulten Architekten in die Arbeit gepfuscht haben sollte.

Vielmehr war er, er allein in Nürnberg, soweit wir sehen können, um jene Zeit der Mann, der dem Wunsche eines Bauherrn nach französischer Gotik im Außenbau eines solchen Schlößchens gerecht zu werden vermochte. Ganz bestimmte Details seiner Holzschnitte (z. B. R. 53) und seiner Bauwerke (Hauptgesims des Hirschvogelsaals) weisen geradezu darauf hin, daß Flettner auch Frankreich gesehen hat, und zwar bis ins Innere. Öfters erinnern seine Arbeiten, insbesondere seine architektonischen Holzschnitte in ihrer glänzenden Eleganz deutlich und unverkennbar an den Stil François I. Manche seiner Bettladen sind weit eher französisch als italienisch gefühlt. Der gotischen Beziehungen gibt es anderseits eine Unmenge in seinen Werken. So ist in den Baseler Goldschmiederissen eine große Zahl von Entwürfen von Bechern

u. dgl. vorhanden, die unverkennbar echt flettnerisch sind, darunter nicht wenige, die erst auf der Grenze des neuen Stiles stehen, und zahlreiche, die noch ganz echt spätgotischer Formen sich bedienen. Und selbst im Hirschvogelsaal sehen wir an den Fenstern innen richtiges Fischblasenmaßwerk.

Ich möchte hieraus den Schluß ziehen, daß es durchaus wahrscheinlich ist, daß Flettner, der ja so vielfach auch als Architekt, d. h. Entwerfer rein architektonischer Gegenstände tätig war, dagegen Steinarbeiten auszuführen sichtbarlich verabscheute, der die zwei Renaissanceteile der Fassade des Tucherschlößchens (Portal und Erker) auch nicht meißelte, sondern nur zeichnete, gleich das ganze Bauwerk gezeichnet haben wird, was um so mehr zu vermuten ist, als man im damaligen Nürnberg vergeblich nach einem anderen Architekten umschaut, der auch nur einigermaßen imstande sein mochte, ein solches ganz echt französisches Bauwerk im Stile des Louis XII. zu gestalten.

Und wenn der Meister gen Westen wirklich doch nicht über die Grenzen der Schweiz, etwa nach Burgund, wo den Wandernden so manches locken mußte, gekommen sein sollte, so bietet schon Genf, an dessen Renaissance (Rathaus) Flettners Art öfters anklingt, in seiner Tour de Tavel beim Zeughaus ein Bauwerk völlig gleichen spätgotischen Stils, in manchen Einzelheiten, so in den die geknickten Wasserschläge um die Fenster tragenden Engelkonsolen, von merkwürdiger Übereinstimmung mit dem Tucherschloß.

Kurz, ehe nicht ein anderer dazu fähiger Künstler in Nürnberg nachgewiesen wird, halte ich unbedingt dafür, daß Flettner der Architekt des ganzen Tucherschlößchens, datiert 1533, gewesen sein wird, um so mehr, als er 1533/34 direkt nebenan auch den Gartensaal der Hirschvogel vollständig erbaute, anderseits einzelne Bauteile des Tucherschlößchens selber ganz unzweifelhaft von ihm herrühren. Dann wäre die Frage: Wie kommt 1533 ein französisch-spätgotisches Gartenschlößchen nach Nürnberg? einfachst gelöst.

So wächst denn aber Peter Flettner uns langsam in die Höhe und die Breite zum deutschen Grenzwart der Gotik und Renaissance in der Architektur und Dekoration, zu dem, der hier auch im alten Nürnberg, das man neuerdings wieder zur Wiege der deutschen Renaissance ausruft, die Brücke schlug von der alten zur neuen Zeit.

Daß Flettner nicht nur als Kleinbildhauer Großes geleistet haben wird, davon haben wir außer jenem frühen Relief in meinem Besitze bisher freilich wenig Belege; es dürfte indessen mit Sicherheit darauf zu rechnen sein, daß noch eine nicht zu kleine Zahl größerer Werke von ihm aus dem Gebiete der reinen Bildhauerei existieren wird. Vor allem ist hier der ausgezeichnete lautenspielende Putto im Kaiser Friedrich-Museum zu rühmen, den schon Lange als Flettners Werk erkannte (Abb. 42), und der fast Lebensgröße erreicht. Die Sicherheit, mit der sich der Künstler hier in größerem Maßstabe ergeht, beweist, daß er sich auch auf diesem Gebiete wohl zu Hause fühlte. Das treffliche Werk wird seiner Spätzeit angehören und erinnert im Stil etwas an die Erlanger Handzeichnung (Abb. 14).

Zum Schlusse will ich darauf hinweisen, daß sicher noch eine große Zahl von Holzschnitten aller Art, besonders von figürlichen, die Flettner angehören, der Einreihung in sein Werk wartet. So lassen sich schon in Hirths kulturhistorischem Bilderbuch außer dem Landsknechtszug mit Tod (506), den man Flettner bereits gelegentlich zuschrieb, manche Blätter als flettnerisch erkennen, so: 869—875 Belagerung einer Stadt, 884 Belagerung von Wolfenbüttel, 219 Allegorie, 327, 328 Männerfang, 379 ungleiche Liebhaber. Von Porträten scheint mir unbedingt sicher: 392 Dürer im Alter (ein ganz ähnliches kleines befindet sich in Flettner-Rivius' Vitruv), 380 Sibylla von Sachsen, 464 Karl V., 517 derselbe, 698 Franz I. Auch von seinen heraldischen Blättern ist noch manches unerkannt vorhanden; so das Wappen des Don Pero Lasso de Castilla, das ich hier (Abb. 44) nach dem Formenschatz gebe.

Außerdem aber ist bisher doch gar vieles von seinem künstlerischen Wesen und Tun uns unverständlich geblieben. So erzählt sein Biograph Neudörffer von ihm noch: »Was aber dieser Flötner für sich selbst machet, das mußten eitel wüste und abscheuliche angesichter und gemäld in form der langen Creuzfahrt[1]) zu Münich, Nonnen und Pfaffen, die er gerissen und in Druck geben hat, sein.«

Diese Worte sind bisher allen Erklärern ein Rätsel gewesen. Die »Gemäld der langen Creuzfahrt« aufzulösen, bin ich bis jetzt auch noch nicht in der Lage; für die eitel wüsten und abscheulichen Angesichter scheint mir aber wieder ein Blatt D. Hopfers wenigstens einen Anhaltspunkt zu geben, nämlich die Radierung B. 133 (Abb. 43).

Der Radierer muß hier eines der verschwundenen Blätter Flettners nachgebildet haben; die Tier- und Vogelfratzen, die uns hier wirklich recht wüst und abscheulich angrinsen, die gewiß nicht auf Hopfers Beet gewachsen sind, entsprechen durchaus unserer Vorstellung von diesen eigenwilligen Arbeiten Flettners, aber auch dem Allerlei, das er oftmals in mikroskopischer Kleinheit auf Kirschkerne zu schneiden pflegte.

Die interessanteste Bestätigung meiner früheren Angaben bezüglich des Verhältnisses Peter Flettners zu den Dauher ist mir inzwischen noch geworden durch die Heranziehung des Aufsatzes von Artur Seemann in der Ztschr. f. bild. Kunst (1903, Maiheft)[2]) über das Bild Holbeins in Lissabon »Der Brunnen des Lebens«. Dort ist gezeigt, daß der prächtige architektonische Hintergrund des 1519 datierten Gemäldes genau so auf einer Kalksteinskulptur von Hans Dauher von 1520 in Sigmaringen wiederkehrt. Auch der Rest des Reliefs ist geborgt, nämlich nach einem Holzschnitt Dürers in Stein übertragen. Hier wird die völlige Unselbständigkeit der Dauher, auch des jüngeren Hans, offenbar. Wenn schon 1519 Holbein die, wie Seemann annimmt, italienische gleiche Architekturzeichnung zum Hintergrunde seines Bildes verwertete, so kann Dauher 1520 sie nicht neu erfunden haben, vielmehr lag ihm dasselbe Vorbild noch vor. Und dieses Vorbild ist so gestaltet, daß man durchaus nicht nötig hat, wie Seemann, an einen Oberitaliener als Erfinder zu denken, sondern es wird seiner ganzen Art nach wohl von Peter Flettner herrühren, der ja, wie früher dargelegt, bis 1519 sicher in Augsburg arbeitete, und zwar zuletzt für die Familie Dauher.

Ein Flügelpaar mitten im linken Pilaster des Holbeinschen Gemäldes scheint die Autorschaft Flettners an der Vorbildzeichnung zu bekräftigen. Es sei nicht unterlassen, noch darauf hinzuweisen, daß das Dauhersche Relief oben in der Architektur das

[1]) Leitschuh: »Creuzfahne.«

[2]) Abbildungen daselbst.

königlich portugiesische Wappen trägt, woraus als sicher zu schließen ist — da das Gemälde mit der gleichen Architektur noch heute in Lissabon sich befindet, wo es seit Jahrhunderten nachzuweisen ist —, daß es überhaupt für das portugiesische Königshaus gemalt sein wird. Das Relief bestätigt ja, daß gerade um jene Zeit — der Zeit, wo sich Emmanuel mit der Schwester Karls V. verheiratete — künstlerische Bestellungen von dort aus in Augsburg gemacht wurden. Später ätzte auch Daniel Hopfer für Karl V. die wunderschöne Tartsche, die heute in Madrid ist.



Abb. 44. P. Flettner, Holzschnittwappen



Abb. 1. A. Algardi
Bildnisbüsten der Frangipani
In S. Marcello al Corso zu Rom

ALESSANDRO ALGARDI

VON HANS POSSE

Vor einiger Zeit erwarb das Kaiser Friedrich-Museum unter dem Namen Berninis aus dem Kunsthandel die prächtige lebensgroße Bildnisbüste eines Kardinals. Auf dem Sockel war eingemeißelt: LAVDIVIVS CARD. ZACCHIA ANNO MDCXXVI.

Laudivio Zacchia entstammte einem angesehenen genuesischen Adelsgeschlecht.[1]) Sein Vater Gaspare hatte sich nach 1550 mit Veronika aus der alten Familie der Nobile verheiratet, die bereits als Ghibellinen Friedrich Barbarossa und Friedrich II. als Lehnsleute dienten. Dem Ehebund entsprossen zwei Kinder. 1554 wurde ihnen der älteste Sohn Paolo Emilio geboren, der unter Klemens VIII. zum Kardinal kreiert wurde und 1605 starb. Der jüngere kam auf Kastell Vezzano im Genuesischen, dem Stammsitz der Familie, zur Welt. Das Geburtsjahr ist unbekannt; wenn man annimmt, daß ihn die Büste etwa 60jährig darstellt, so wäre er um die Mitte der sechziger Jahre geboren. Er empfing bei der Taufe den Namen Laudivio, wohl in Erinnerung an einen gelehrten Vorfahren der Familie, der einst am Hofe Nikolaus' V. eine Rolle gespielt hatte. Herangewachsen studierte er in Pisa die Rechte und erwarb sich dort die Doktorwürde. Nach seiner Heimkehr heiratete er eine edle Genueserin, Laura Biassa, die ihm zwei Kinder schenkte, Marcello, der schon in jugendlichem Alter starb, und eine Tochter Felice, die sich später in Rom mit Alessandro Rondenini vermählte. Nach dem frühen Tode seiner Gattin entschloß sich Laudivio, dem die unterdes erfolgte Wahl seines Bruders zum Kardinal besonders günstige Aussichten zu eröffnen schien, vielleicht auch im Gefühl der Vereinsamung, zum geistlichen Stand überzutreten. Er siedelte alsbald nach Rom über, wo er dank der brüderlichen Protektion nacheinander die Ämter eines Kommissars der Camera, eines Konsistorialadvokaten und eines Protonotarius generalis am Vatikan bekleidete. 1605 starben im selben Jahre Papst Klemens und sein Bruder Kardinal Paolo Emilio, der selbst bei der neuen Papstwahl, die auf Leo XI., den Mediceer, fiel, als Kandidat

[1]) Ciaconius, Historia Pontificum Romanorum et Cardinalium IV, 544.

fungiert hatte.[1]) An seiner Stelle ernannte Paul V., der Nachfolger des nur 27 Tage auf dem päpstlichen Stuhl herrschenden Leo, Laudivio Zacchia zum Bischof von Montefiascone und Corneto »in Anbetracht seiner glänzenden Amtsführung der Cameralangelegenheiten«. Unter der kurzen Regierung Gregors XV. wurde er 1621 mit einer politischen Aufgabe betraut und als päpstlicher Nuntius nach Venedig geschickt. Seine Klugheit und Rechtlichkeit trugen ihm hohe Zufriedenheit des Papstes wie Beliebtheit in Venedig ein. Der Kardinalnepot Ludovisi pflegte von ihm zu sagen: »Der päpstliche Stuhl habe zur Zeit keinen Diener, der dem venezianischen Gesandten gleichkäme.« In Anerkennung seiner Tätigkeit berief ihn Urban VIII. zu Beginn seines Pontifikats nach Rom zurück und ernannte ihn zum päpstlichen Hauspräfekten, ein mühevoller Posten während des Jubiläumsjahres 1625, als es nach den pompösen Empfängen des Prinzen Ladislaus von Polen[2]) und des Erzherzogs Leopold von Österreich die Gäste im Vatikan zu beherbergen galt.[3]) Daneben vertraute man ihm das verantwortungsreiche Amt des Generalprothesaurarius an, als welcher er häufig in den Rechnungsakten der Jahre 1624 und 1625 auftritt.[4]) Am 29. Januar 1626 wurde er dann zum Kardinalpresbyter von S. Sisto erwählt.[5]) Noch einmal hören wir von ihm, daß er 1630 zugunsten eines Neffen auf sein Episkopat von Montefiascone verzichtet hat; 1637 am 7. August starb er zu Rom, betrauert vom ganzen Vatikan. Seinem Anhange tat er auf dem Totenbett unabsichtlich einen großen Schmerz an. Das Testament, in dem er alle mit Legaten bedacht hatte, zu unterzeichnen, hinderte ihn eine tiefe Ohnmacht, aus der er nicht wieder erwachte. Seine Tochter Felice trat nach dem Erbgang des Vaters Hinterlassenschaft an.

In S. Pietro in Vincoli liegt er begraben »sine ulla memoria«. Selbst seine nächsten Verwandten, mit denen er sich, wie aus der Übergehung seiner eigenen Tochter im Testament hervorgeht, recht schlecht gestanden haben muß, taten nichts für sein Gedächtnis. Und doch sollte wohl die Bildnisbüste, die sich Zacchia im Jahre 1626 anläßlich seiner Wahl zum Kardinal anfertigen ließ, zum Schmucke seiner zukünftigen Grabstätte dienen. Warum sie nie den Platz ihrer ursprünglichen Bestimmung erhalten hat, wissen wir nicht.

Wie überzeugend ist die Persönlichkeit des alten Zacchia getroffen, des ruhigen, etwas mürrischen Mannes, geschickt und klug in allen Geschäften, dem fünf Päpste in besonderen finanziellen und juristischen Angelegenheiten ihr Vertrauen bewiesen, den seine berühmte unbestechliche Ehrlichkeit bis zu der höchsten für ihn erreichbaren Würde emporsteigen ließ. Ihres ganz eigenartigen Charakters wegen war die Büste unmöglich dem Werke Berninis einzuordnen, für dessen Arbeit sie ihrer hohen künstlerischen Qualität nach galt. Sie trug außer Namen und Titel des Dargestellten die Jahreszahl 1626 auf dem Sockel. Um ungefähr dieselbe Zeit schuf aber Bernini

---

1) Ciaconius, a. a. O. 371.

2) Dom. M. Maini, Istoria degli anni santi. Firenze 1750, S. 180. Ladislaus IV. Sigismund, Sohn König Sigismunds III., wohnte 1624 am 24. Dezember der Öffnung der Porta Santa von St. Peter bei.

3) Cardella, Memorie storiche de' Cardinali VI, 256.

4) Bertolotti, Artisti Veneti a Roma 68. 71; Artisti Bolognesi 194. — Dort bald Laudivio, bald Laudiccio genannt.

5) Auf Laudivio bezieht sich wahrscheinlich auch der Eintrag im Rechnungsbuche des Blumen- und Fruchtstückmalers Paolo Antonio Barbieri, des Bruders von Guercino, vom 6. Oktober 1633, nach dem der Prior von S. Agostino zu Cento 12 scudi für ein »quadretto di Frutti per il Sg. Card. Zacchia« bezahlt. Malvasia, Felsina Pittrice II. 312.

eine Büste, die sich jetzt im Bargello befindet, die Büste Costanza Buonarellis (Abb. 2), seiner Geliebten, der er aus wahrscheinlich berechtigter Eifersucht durch seinen Diener öffentlich Schimpf antun ließ. So realistisch sie wirkt, so lebendig der trotzige, sinnliche Charakter der temperamentvollen Römerin zum Beschauer spricht, ein völlig anderer Geist lebt in diesem Kunstwerk. Es ist einer der echtesten Berninis, von einer intensiven persönlichen Kraft der Auffassung, der einem mehr als rein künstlerischen Interesse seine Entstehung verdankt. Alles ist auf den Moment zugeschnitten in Bewegung, Ausdruck und raffinierter technischer Behandlung der Oberfläche. Der prachtvolle Kopf mit den großen begehrlichen Augen, den leise geöffneten Lippen ist in leidenschaftlicher Erregtheit zur Seite gewandt. Das reiche volle Haar fällt rückwärts gestrichen in ungeordneten Wellen über die Ohren nieder, über dem vollen Busen liegt in lockeren Falten das halboffene Hemd. Nirgends Einzelheiten, überall große Massen und lichtsammelnde Flächen. Die Haare in ihrer lockeren, zerfahrenen Wildheit, mit ihren Durchbrechungen und Unterarbeitungen sind in der meisterlichen technischen Behandlung auf die Wirkung aus der Ferne berechnet. Das saftige Fleisch steht weich, wie von Malerhand geschaffen, gegen die faltige Leinwand des Hemds. An Rubens muß man in vielen Beziehungen denken bei diesem Marmorporträt, dem man nichts Schlimmeres an seiner Wirkung tun kann als es wie auf der hier vorliegenden Photographie gegen einen harten schwarzen Grund zu stellen.



Abb. 2. Lorenzo Bernini
Bildnis der Costanza Buonarelli
Florenz, Museo Nazionale

Die Büste Kardinal Zacchias hat der Bildhauer für eine, wenn auch geringe Ansicht von unten berechnet. Der Mantel ist spiralförmig um den Oberkörper angeordnet und zwar so, daß der Kopf bei erhöhtem Standpunkte der Büste in den tiefsten Punkt des oberen Ringes wie eingepaßt erscheint. Auf der von unten nur wenig sichtbaren Innenseite des eingeschlagenen Teiles des Pelzumhangs fehlt nun die sorgsame Detail-

behandlung, auf die der Künstler sonst so große Sorgfalt gelegt hat. Er deutete da nur leicht die Falten an, während die höherliegenden, von unten sichtbaren Teile, wie der Kragen und die Knöpfe des Gewandes, wieder mit größter Liebe durchgebildet sind. Die Rückseite der Büste ist roh behauen und nicht vollrund. Sie war also für eine ganz bestimmte Stelle gedacht, offenbar für eine konkave Rundnische der Kapellenwand, aus deren schattender Tiefe sie in vollster Lebendigkeit hervortrat. Erhielt die Kapelle ihre Beleuchtung vom Mittelschiff, so spielte das Licht von oben über die Büste her. Die Augenhöhlen und der Mund traten beschattet zurück, jedes Detail wurde farbig lebendig, die Kleidung sonderte sich in Licht- und Schattenmassen. Äußert sich darin wieder der dekorative Sinn der Zeit, so lag dem Bildhauer trotzdem etwas ganz anderes mehr am Herzen. Jede Einzelheit scheint für die Betrachtung aus nächster Nähe berechnet. Mit der Feinheit eines niederländischen Pinsels ist das Stoffliche wiedergegeben, jede Runzel, die Krähenfüße an den Augen. Durch das Oberlicht erscheint diese durch leichte Meißelschläge aufgerauhte Zeichnung der Natur entsprechend in helleren Tönen und gibt der Oberfläche den natürlichen Charakter der spröden brüchigen Greisenhaut. Mit größter Kunst ist jede Ader an den Schläfen wiedergegeben, das Haar, der Bart mit den kurzen Stoppeln an den Wangen und am Halse. Wie unermüdlich der Bildhauer beobachtete, zeigt am besten die Behandlung des Gewandes. Der doppelte Umhang ist derart in Falten angeordnet, daß die glatte Innenseite mit der rauhen Oberfläche der pelzbesetzten Außenseite kontrastiert. Wieder ist der Pelz in einer an die Zeichnung erinnernden Absicht dargestellt, wie mit dem spitzen Griffel im weichen Ton sind die einzelnen Haarbüschel, die Nähte des Pelzes wiedergegeben. Die Oberfläche erscheint glänzend und schimmernd im Lichte, während die glatten Stoffteile ruhiger und tiefer getönt sind.



Abb. 3. A. Algardi, Engel
Von der Pietà in Elfenbeinfiguren
Bei Herrn P. von Liebermann, Berlin

Bei einer Musterung der italienischen Kunst des XVII. Jahrhunderts bemerkt man mit Staunen, wie wenig sie Interesse zeigt, sich in Einzelheiten zu versenken. Die dekorativ unterordnende Tendenz der Zeit tritt auch hier klar zutage. Das einzelne Kunstwerk wird nicht als ein Selbständiges, für sich Bestehendes geschaffen, sondern im Hinblick auf das Ganze, als Teil, der zur dekorativen Wirkung im Raum beizutragen hat. Aus ihrer Umgebung gerissen wirkt eine solche Schöpfung immer übertrieben im ganzen, langweilig im einzelnen. Sie bedarf unter allen Umständen der Umgebung, für die und mit der zusammen sie geschaffen ist.

Bernini steigerte die Veranlagung der Zeit für das Dekorative zu höchster Vollendung. Von florentinischer Abstammung mit einem eminent plastischen Empfinden begabt, erfaßt er mit größter Schärfe das Charakteristische der Form, auch bei der glänzendsten Durchführung immer die Frische und Flottheit des ersten skizzenhaften Entwurfs bewahrend. Alle künstlerischen Mittel weiß er sich dienstbar zu machen. Der Beherrscherin des Malerischen selbst, dem Licht in seinem bewegten Spiel, weist er die Hauptrolle, auch in der Plastik, zu. Er ist Impressionist in seinem Bestreben, den lebendigen Eindruck des Momentanen zu wecken. Schon aus der Ferne will er verständlich sein. Der Beschauer soll nicht näher treten, soll im Vorüberschreiten das Bild in seiner momentanen Bewegung auf sich wirken lassen, er soll vorbeiwandern, um von neuen überraschenden Anblicken gefesselt zu werden.



Abb. 4. A. Algardi, Engel
Handzeichnung
Im K. Kupferstichkabinett zu Berlin

Der Urheber unserer Büste dagegen, dem dieser malerische Schwung mangelt, verfällt fast in Kleinigkeitskrämerei. Betrachtet man irgendeins der Bildwerke Berninis in den Einzelheiten genauer, so wird man gewahr, wie wenig ihm an einer Individualisierung der Einzelform lag. Das Ohr z. B. ist bei ihm fast immer dieselbe flache Muschel mit den typischen Schnörkeln, die aus nächster Nähe betrachtet in ihrer Behandlung ganz oberflächlich scheint. Doch tritt man zurück und läßt das Ganze mit dem darüber hinspielenden Licht auf das Auge wirken, so empfängt man den Eindruck lebendigster Wahrwirkung. Natürlich vermeidet Bernini auch jede scharfe Linie. Er setzt breite Flächen gegen breite Flächen zur Erzielung des momentanen malerischen Effekts. Dem Bildhauer der Zacchiabüste dagegen fehlt völlig dieser große Sinn für Zusammenwirkung, für ihn ist gerade ein stark ausgeprägter Sinn für das Individuelle der Einzelform charakteristisch. Mit größter Liebe und peinlichster Naturbeobachtung folgt sein Meißel jeder Biegung des Knorpels, voll und rund wölbt sich die Muschel. Ein Ohr wie das des alten Zacchia konnte jeder Zeichenschule als Musterbeispiel dienen. Der Bildhauer versteht es nicht wie Bernini, Einzelheiten unterzuordnen. Er gibt alles gleichmäßig nebeneinander mit einer wahren Begeisterung für das elegante, sauber gezeichnete Detail.

Wie alle Bildhauerkunst des XVII. Jahrhunderts hat auch er in technischer Beziehung von der geistesverwandten späten Antike gelernt, und es ist interessant zu sehen, wie er diese Anregungen verwertet im Gegensatz zu Bernini, der ganz in der Art dieser Antike malerische Effekte zu erreichen strebt. Damals feierte man den

Laokoon, den Herakles Farnese, den vatikanischen Heraklestorso u. a. als die ersten Meisterwerke. Die Schöpfungen der *späten* Antike erschienen dieser Zeit als die höchsten Vorbilder.[1]) Hier bot sich die große Form, in der das einzelne dem Ganzen untergeordnet war, in breiter malerischer Behandlungsweise, der eine raffinierte Bearbeitung der Oberfläche zu Hilfe kam. Auf eine Zeit, die in ihren Kunstwerken auf äußersten Realismus der Darstellung ausging, konnte eine solche Kunst, die ihr fortwährend vor Augen stand und die ihr in der technischen Bewältigung ihrer Absichten die reichsten Mittel an die Hand lieferte, nicht ohne große Wirkung bleiben. Bereits seit dem letzten Drittel des XVI. Jahrhunderts begann man — in der Porträtplastik der Grabmäler tritt dies deutlich zutage — auf farbige Wirkungen auszugehen, und um dem Porträt den Ausdruck größten Realismus' zu verleihen, griff man unter dem Vorbilde der späten Antike zur Verwendung farbiger Steinsorten. Mit dem Erstarken des neuen Realismus lernte man, sich mehr und mehr die technischen Errungenschaften jener Kunst anzueignen, in der Virtuosität der Marmorbehandlung ihr nachzueifern, um sie alsbald darin noch zu übertreffen und in der malerischen Zusammenwirkung der Massen weit über die Antike hinauszugehen. Das war Bernini vorbehalten, der mit seinem Impressionismus einen Höhepunkt in dieser Entwicklung bedeutet.

Der Bildhauer des II. und III. Jahrhunderts n. Chr. wendete zur Erzielung malerischer Wirkungen reichlich den Bohrer an. In den Bohrlöchern sammelte sich der Schatten als breite farbige Fläche, die zu den beleuchteten Stellen in starken Kontrast trat. Für das Mißverständnis der Antike bezeichnend ist nun bei unserem Bildhauer die Behandlung des Auges. Die späte Antike strebte unermüdlich, diesen wichtigsten Teil der Porträtdarstellung auf immer neue Weisen zu lösen. Man höhlte die Pupille flachrund aus und ließ oben einen keilförmigen Ansatz stehen, um — oft sogar durch eine künstliche Bemalung oder durch eingesetzte farbige Steine unterstützt — rein malerisch die Tiefe der Pupille mit dem grellen Glanzlicht darüber wiederzugeben. Unser Bildhauer übernahm diese Art, aber ohne wirkliches Verständnis der beabsichtigten Wirkung, und übersetzte sie in seine zeichnerische Art. Oben zu den Seiten des Keils, der das Glanzlicht darzustellen bestimmt war, setzte er zwei saubere Bohrlöcher hin und zog, von ihnen ausgehend, einen Halbkreis, den er als Begrenzung der Pupille noch mit einem zweiten Kreis umgab, ziemlich sinnlos, denn der impressionistische Effekt ging durch diese Übersetzung in die harte Zeichnung völlig verloren.

Ein solcher Künstler läßt sich nicht unter Bernini und seiner Schar suchen. Dort finden wir nichts von dem liebevollen Sichversenken in das darzustellende Objekt wie bei unserem Bildwerke, nicht jenen ausgeprägten, fast pedantischen Sinn für das realistische Detail. Für Bernini bleibt stets das große Ganze maßgebend. Geflissentlich unterdrückt er alle die kleinen Züge — für ihn unwesentliches Detail. Die charakteristischsten Hauptzüge sind für ihn gerade genügend, um den großen Gesamteindruck wiederzugeben. Rein malerisch sind auch seine technischen Mittel, die tiefe schattengebende Ausbohrung und Unterarbeitung der Haare, eine glänzende, lichtsammelnde Politur, oft sogar die Verwendung farbigen Gesteins zur Erzielung eines möglichst realistischen Eindrucks.

[1]) Es ist selbstverständlich, daß man bei dem damaligen Stand der archäologischen Wissenschaft nicht genauer unterschied zwischen hellenistischer Antike und ihrer originellen Weiterentwicklung in der römischen Kaiserzeit, die namentlich durch die impressionistische Auffassung ihrer Porträts der seicentistischen Bildniskunst unschätzbare Anregungen geboten hat.

Damit steht Bernini in einem schroffen Gegensatz zum Urheber unserer Büste. Ihn müssen wir viel eher unter den geistigen Nachkommen jener Künstlergruppe suchen, die mit ihrem ursprünglicheren Realismus die alt gewordene Kunst des XVI. Jahrhunderts zu beleben gestrebt hatten, die Carracci und ihre Schule. An die künstlerische Art eines Domenichino muß uns die Büste Zacchias viel eher gemahnen in der ehrlichen Einfachheit ihrer Auffassung als an die raffinierte Virtuosität und Leidenschaftlichkeit Berninis. Und in der Nähe Domenichinos werden wir auch unseren Künstler suchen müssen, der mit seiner Bildnisbüste des Kardinals Zacchia ein der berninesken Richtung so entgegenstehendes Werk schuf.

Bellori, der Wortführer der Klassizisten, der Gegner Berninis, schrieb nur die Viten zweier Bildhauer, in deren künstlerischen Bestrebungen er seine eigenen Ansichten wieder zu erblicken glaubte, die Viten Francesco Fiammingos und Alessandro Algardis.[1]) Ein Blick auf Fiammingos Hauptwerke in Rom schließt ihn sofort als Urheber unserer Büste aus. Dagegen hat die Annahme der Urheberschaft Algardis bereits größere Wahrscheinlichkeit für sich, und tatsächlich bestätigt sich diese Vermutung, wenn wir uns unter seinen beglaubigten römischen Werken umsehen. In S. Marcello am Corso sieht man in der Kapelle der Signori Frangipani drei Porträtbüsten von Algardis Hand, die so überzeugend dieselben charakteristischen Merkmale tragen wie die Zacchiabüste, daß jeder Zweifel schwindet. Außerdem wurde Algardi als Landsmann vom Kardinalnepoten Ludovisi protegiert, demselben, der sich über Zacchia mit größtem Lob zu äußern pflegte. Was liegt näher, als anzunehmen, daß es der Nepot war, der seinem Schützling den Porträtauftrag des alten Kardinals verschaffte? Doch bevor ich auf die erwähnten Arbeiten eingehe, möchten einige Bemerkungen über Algardis frühesten Entwickelungsgang am Platze sein.

Alessandro Algardi ist 1598, im selben Jahre wie Bernini, zu Bologna geboren als Sohn eines nicht unvermögenden Seidenwarenhändlers. Die Biographen[2]) berichten, daß der Jüngling, anfangs für das gelehrte Studium bestimmt, schon frühzeitig den angeborenen Drang nach künstlerischer Tätigkeit in sich gespürt, aber unsicher über seine eigene Veranlagung sich zuerst der Malerei zugewendet habe. Die Verhältnisse mochten da mit hineingespielt haben. Seine Heimatstadt Bologna war ja die Wiege der Wiedergeburt der italienischen Malerei des XVII. Jahrhunderts. Die künstlerische Richtung der Carracci war als Reaktion eines neuerwachenden realistischen Sinnes erstanden gegenüber der Naturverachtung, dem »lavorare di prattica« des Manierismus. Man hatte erkannt, daß diese idealistische Kunst nicht mehr den Anforderungen genügte, und daß nur die Rückkehr zur Natur neue Wege eröffnen konnte. Gleich dem Anschwellen der Meereswelle nach ihrem Abfall folgte auf die Manier eine starke realistische Gegenströmung. Es ist der Geist des »Naturalisten« Caravaggio, der allerorten, wenn auch nicht überall mit dessen Schroffheit und Energie, lebendig zu werden begann. Die Carracci in Bologna hatten sich bemüht, diese neue Kunst zu schaffen. Sie suchten die Natur wieder mit eigenen Augen zu sehen und verbanden dieses Studium des »naturale« mit den bereits vorhandenen höchsten Errungenschaften in der Naturdarstellung wie sie Correggio und die Venezianer boten.

---

[1]) Bellori, a. a. O. 248: li due chiarissimi artefici Francesco Fiammingo ed Alessandro Algardi, . . nelle cui mani fu restituito lo spirito ai marmi.

[2]) G. P. Bellori, Vite de' pittori usw. Rom 1728, S. 248ff. — G. B. Passeri, Vite de' pittori usw. Rom 1772, S. 196ff.

Aus derselben Schule, deren realistischer Sinn den Grund für die neue Malerei des italienischen Seicento legte, ist auch Algardi hervorgegangen. Der Sinn für das Realistische, das Individuelle der Einzelform ist bei ihm in besonders hohem Maß ausgeprägt. Es ist bezeichnend, daß Sandrart[1]) ihm den Vorwurf machen konnte, »er beschäftige sich allzuviel mit dem Modell«. Dem Freunde Pietro da Cortonas, des flüchtig und leicht schaffenden Dekorateurs, ist diese Kritik nicht zu verübeln. Gerade im Gegensatz zur künstlerischen Hauptrichtung des XVII. Jahrhunderts, der dekorativen Kunst eines Bernini und Cortona, strebte der Bologneser nach größerer individueller Wahrheit, nach strengerer und einfacherer Wiedergabe des Geschauten.

Seit dem Weggang Annibales nach Rom hielt der tüchtige Lodovico die Schule aufrecht. Die wenigen Bildhauerwerkstätten waren ohne Bedeutung, und so kam es, daß der junge Algardi bei Lodovico Carracci in die Lehre trat und dort in der berühmtesten Malerwerkstatt seiner Heimat die ersten Unterweisungen in der Kunst empfing. Unter Malern aufwachsend, selbst zeichnend und malend, mag ihm damals manches in Fleisch und Blut übergegangen sein, was seiner eigentlichen Veranlagung als Bildhauer von Natur fernliegen mußte. Das fortwährende strenge Studium nach der Natur, wie es in der Carraccischule in Übung war, ließ in ihm den realistischen Sinn, die treue Naturbeobachtungsgabe erstarken, die uns dann in den Werken seiner Reife entgegentritt. Trotzdem scheint sich der junge Algardi bald über die Richtung seiner Begabung klar geworden zu sein, die ihn immer mehr zur bildhauerischen Tätigkeit hindrängte. Noch während seiner Lehrzeit bei Lodovico verkehrte er im Atelier des Bildhauers Giulio Cesare Conventi, eines mittelmäßigen Künstlers, dessen wenige erhaltene Werke einen etwas zurückgebliebenen Charakter tragen. Von ihm konnte Algardi sicher nicht mehr als das Technische erlernen, in der Auffassung hat immer seine Erziehung in der Akademie der Carracci nachgewirkt.



Abb. 5. A. Algardi
Bildnisbüste des Roberto Frangipani
Rom, S. Marcello al Corso

Im Alter von etwa 20 Jahren (1622) bot sich ihm durch Vermittlung des Architekten am Hofe von Mantua, Gabrielle Bertazzuoli, die günstige Gelegenheit, in die Dienste Herzog Ferdinands zu treten. Es waren keine großen Aufgaben, die dem jungen Künstler dort zufielen, Elfenbeinarbeiten, Figuren- und Dekorationsmodelle zum Guß in Silber oder Bronze, kurz Arbeiten kunstgewerblicher

[1]) Joachim von Sandrart, Teutsche Akademie VII, 382.

Art[1]), an denen sich der Sinn für das Zierliche, das Auge für das kleinste Detail schulte. Noch wichtiger war, daß ihm die Gunst des Herzogs die Sammlungen des Schlosses zugänglich machte. Dort trat ihm die Antike zuerst entgegen, weit reicher als in den Abgüssen, Zeichnungen und Stichen, wie sie zum Studium in der Schule Lodovicos vorhanden gewesen waren. Bei den Gemmen, Marmorstatuen und sonstigen Kunstschätzen, die der Sammlerfleiß der Gonzaga seit zwei Jahrhunderten zusammengetragen hatte, brachte er seine Zeit in emsigem Studium zu. — Doch lange hat es Algardi nicht in Mantua geduldet. Es zog ihn nach Rom, »dort den Reichtum antiker Kunst zu studieren«, wie Passeri als Grund angibt. Es ist etwas ganz Selbstverständliches, und der Satz kehrt in vielen Künstlerviten aus dem 17. Jahrhundert wieder, man geht nach Rom, um »die Kunst zu lernen«, nur Rom kann dem Künstler erst die rechte Vollendung geben.



Abb. 6. A. Algardi
Bildnisbüste des Mutio Frangipani
Rom, S. Marcello al Corso

Maffeo Barberini hatte 1623 als Urban VIII. den päpstlichen Stuhl bestiegen, das echte Kind seiner Zeit, ein italienisches Gegenstück zu Ludwig XIV. An den Hof eines weltlichen Fürsten glaubte sich jeder versetzt, der Urban als unumschränkten Herrscher, als kühnen Politiker, aber auch als Protektor der Künstler und als Festgeber wirken sah. Ein unglaubliches Selbstgefühl ist sein hervorstechender Charakterzug, und mit der ihm eigenen Überlegenheit, oft mit scharfem Witz, weiß er jeden Widerspruch im Keime zu vernichten. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern selbst ein geistreicher Dilettant, zieht Urban Künstler, Gelehrte und Dichter an seinen Hof und findet trotz seiner angestrengten politischen und Verwaltungstätigkeit Zeit genug für künstlerische Anordnungen und für seine persönliche Liebhaberei, die Dichtkunst. »Es schien,« sagt Passeri, »als ob das goldene Säkulum wiedergekehrt sei.« Und tatsächlich wird Rom, »la regina del mondo«, unter dem Pontifikat Urbans mehr denn je zum Mittelpunkt des italienischen Kunstlebens. Unter Urban wurde die Peterskirche vollendet, Vatikan und Quirinal umgebaut, überall entstanden während der langen Dauer seines Pontifikats größere und kleinere Kirchen, prunkvolle Paläste, Villen und Brunnenanlagen. Eine Unmenge von

[1]) Viele derartige Arbeiten Algardis bewahrte die herzogliche Sammlung in Mantua. Während des »sacco di Mantua« (1630) scheint aber alles verstreut oder verloren gegangen zu sein. Bellori a. a. O. 249; Cicognara VI, 150. Der sonst ausführliche Führer von Mantua (Gio. Cadioli, Descrizione delle pitture, ... di Mantova. 1763) kennt nur die späte Arbeit Algardis in der Dominikanerkirche daselbst.

Künstlern und Kunsthandwerkern wurden zu diesen großartigen Unternehmungen herangezogen, die allen Fächern gleichzeitig Beschäftigung gewährten. Der Künstler aber, der dem Ehrgeiz und der Prachtliebe eines Urban genügen konnte, war Lorenzo Bernini, aus dem der Papst den neuen Michelangelo zu machen wünschte, um selbst als ein anderer Julius II. vor der Nachwelt dazustehen. Sein Stern war gerade im Aufsteigen, als 1625 Algardi in Rom eintraf, nachdem er von Mantua aus noch mehrere Monate in Venedig verweilt hatte. Ein Empfehlungsbrief des Herzogs an Kardinal Ludovisi, den Nepoten des verstorbenen Papstes, sollte ihn in Rom einführen. Zudem konnte Algardi auf die Unterstützung seiner Landsleute und Schulgenossen hoffen, die sich seit dem Pontifikat Gregors XV., des Bolognesen, wieder in großer Zahl in Rom eingefunden hatten. Schon einmal, nach Eröffnung der Galerie Farnese (nach 1600), waren die Carraccischüler die am meisten beschäftigten Künstler Roms gewesen. Unter dem neuen Papst Urban VIII. begann sich jedoch ein anderer Geist bemerkbar zu machen. Die Worte, mit denen er Bernini bei seinem Regierungsantritt empfangen hatte: »Groß ist, Cavaliere, Euer Glück, Cardinal Maffeo Barberini als Papst zu sehen, noch größer aber ist Unseres, daß der Cavaliere Bernini in Unserem Pontifikate lebt!«[1]) waren bedeutungsvoll. Mit ihnen war das künstlerische Geschick Roms in die Hände Berninis gelegt worden. Er und seine dekorative Richtung, in der Malerei der gleichgesinnte Cortona, traten an erste Stelle. Mehrfach finden wir in den Viten Belloris die Klage, vor allem bei Domenichino und Lanfranco, daß ihre Beschäftigung in Rom zu spärlich geworden sei, so daß sie sich gezwungen gesehen hätten, auswärts ihr Glück zu versuchen. Und wirklich verschwinden seit 1630 auch die letzten der unmittelbaren Carraccischüler aus Rom und gehen nach Neapel.



Abb. 7. A. Algardi
Bildnisbüste des Lelio Frangipani
Rom, S. Marcello al Corso

Unter solchen Verhältnissen hatte auch Algardi zu leiden. Jung und unbekannt mußte er sich, nur um sein Leben zu fristen, eine lange Weile zum größten Teil allein mit Arbeiten begnügen, die in künstlerischer Beziehung kaum für voll angesehen wurden. Wie schon in Mantua fertigte er jene Modelle für Gegenstände der Kleinkunst, »putti, figurine, teste, crocifissi ed ornamenti«, wie sie Bellori erwähnt. Er wurde sogar zu einer Berühmtheit in diesem Fach, und seine zierlichen Werke waren überall gesucht. Sein ganzes Leben hat er sich eine besondere Liebe für solche Arbeiten bewahrt. Noch 1649 lieferte er Modell und Zeichnungen für die prunkvolle Silberkassette, die

[1]) Baldinucci, Vita del Cav. Gio. Lorenzo Bernini, 10.

Innozenz X. der Königin von Spanien als Hochzeitsgabe überreichen ließ[1]), im folgenden Jahr einen silbernen Reliquienschrein für S. Prospero zu Reggio.[2]) Innozenz X. selbst erhielt eine Gruppe der Taufe Christi in zwei kleinen silbernen Figuren und ein Silberkruzifix von Algardis Hand zum Geschenk.[3]) Fortwährend gingen zahlreiche Modelle für ähnliche Stücke, Arbeiten in Bronze und Elfenbein aus seinem Atelier hervor, deren Verbleib heute nur selten noch nachzuweisen ist.[4]) Das einzige mir bekannte Stück befindet sich jetzt bei Herrn Paul von Liebermann in Berlin. Es ist eine Gruppe der Pietà in Elfenbeinfiguren, aus dem Besitz der Familie Rospigliosi stammend: vor der aus dunklem Holz geschnitzten Felsgrotte, am Fuße des Kreuzes, ruht der Leichnam Christi, betrauert von Maria. Links schwebt ein Engel mit dem Schweißtuch heran, von oben senkt sich eine Wolke mit Kinderengeln und Cherubimköpfchen herab, die durch die auffällige Übereinstimmung mit denen des Attilareliefs deutlich Algardis Hand bezeugen. Man sieht, wie der Künstler da in seinem Element war, wo er der Neigung zu einem Reichtum des Details nachgeben, wo er wie in dem reizvollen Figürchen des das Schweißtuch haltenden Engels auf die Linie in ihrem zeichnerischen Schwung den Nachdruck legen konnte (Abb. 3 und 15). Man braucht nur einen der Engel Berninis in seiner breiten, malerischen Behandlung dagegenzuhalten, um den Gegensatz ihrer künstlerischen Art ermessen zu können.

Seine Haupttätigkeit entfaltete Algardi aber als Antikenrestaurator. Bei der regen Bautätigkeit gebar der Boden Roms unerschöpflich zahllose Reste und Bruchstücke antiker Skulpturen. Beinahe größer noch als das Angebot war die Nachfrage. Außer den italienischen Sammlern war vor allem das Ausland an der Abnahme der gefundenen Reste beteiligt, besonders Frankreich, wohin ungeheure Mengen exportiert wurden.[5]) »Da die Werke der Bildhauer zu unserer Zeit nicht so geschätzt werden wie bei den Alten«, klagt Bellori mit einer gewissen Bitterkeit, »und da jedermann antike Skulpturen sucht, so leben jetzt viele Bildhauer vom Restaurieren alter Fragmente und Bruchstücke, die man allerorten in Rom findet.«[6]) Kardinal Ludovisi beauftragte Algardi mit der Restaurierung seiner Antiken, darunter des bekannten Hermes als »Gott der Beredsamkeit.«[7]) Wie wenig der Bildhauer auf den strengen antiken Stil einzugehen fähig war, zeigt diese Restauration. Die ergänzten Formen wie der rechte Arm und die Füße sind viel zu weich, das Detail zu stark betont, so daß die Ergänzungen den echten Teilen einen ganz neuen Charakter, den Charakter der Kunst des XVII. Jahrhunderts verleihen. Noch mehr tritt dies bei einer anderen seiner Restaurationen hervor, dem Heraklestorso des kapitolinischen Museums (Nr. 38), den Algardi nach Analogie eines nicht zugehörigen, mit dem Torso gefundenen Bruchstückes als »den Hydra tötenden« ergänzte.[8]) Unantiker konnte das Bruchstück kaum restauriert werden. Das zeigt schon die realistische Behandiung des vorschreitenden, von Schlangenköpfen umzüngelten Beines, das im Gegensatz zur Stilisierung der Antike die individuellen Formen des Modells

[1]) Bertolotti, Artisti Bolognesi a Roma. 195.

[2]) Campori, Gli artisti italiani e stranieri, 10.

[3]) Bellori a. a. O. 255.

[4]) Nach dem Führer von Bologna (Pitture, scolture, ... di Bologna. 1782.) befanden sich ehemals z. B. in der Madonna della Galiera drei silberne Heiligenbüsten von Algardi.

[5]) Bertolotti, Artisti francesi in Roma, 178 ff.

[6]) Bellori a. a. O. 250.

[7]) Jetzt in der Sammlung Buoncampagni-Ludovisi (Museo nazionale delle Terme).

[8]) Helbig, Führer I, 267. — Der Torso war kurz vorher bei dem vom Kardinal Verallo vorgenommenen Umbau von S. Agnese vor Porta Pia gefunden worden.

aufweist. Dazu tritt ein pathetischer Zug, den der Restaurator durch den starken Kontrapost in die Statue hineinbrachte, und der so seltsam mit dem strengen; vielleicht bewußt archaisierenden Stil des echten Torsos kontrastiert. Der sachliche Scharfsinn imponierte damals wohl mehr als dies eine stilvolle Ergänzung imstande gewesen wäre.

Kardinal Ludovisi machte seinen Schützling mit Domenichino bekannt, der damals an den Tondi für die Kapelle der Bandini in S. Silvestro am Quirinal beschäftigt war. Landsmannschaft und ein kollegiales Verhältnis als Schüler der Carracci erregten sein Interesse für den jungen Bildhauer, so daß er ihm durch seine Fürsprache den Auftrag für zwei der vier Stukkostatuen, Johannes den Täufer und Magdalena, in derselben Kapelle verschaffte, bei deren Ausschmückung er Mitarbeiter und künstlerischer Berater war. Sie gehören zu Algardis frühesten römischen Werken und müssen schon bald nach seiner Ankunft in Rom entstanden sein. Das Auffallendste an diesen Arbeiten ist die Nachwirkung der Antike, das sichtbare Bestreben des Künstlers, dem von seiner Tätigkeit als Restaurator hundert Reminiszenzen anhängen, ihr nahe zu kommen. Schon das Material, der leicht und flott zu handhabende Stukko, kennzeichnet die dekorative Bestimmung der Statuen, die, mit der schattenden Nische verbunden, eine gemeinsame Wirkung hervorbringen sollten. Das aber gelang dem Bildhauer nicht. Die Bildwerke wirken zu selbständig im Verhältnis zu ihrer Umgebung, im einzelnen sogar kleinlich durch das sorgsam beobachtete Detail. Das war die Frucht seiner Beschäftigung als Antikenrestaurator, des kleinlichen Nachahmens, des Anflickens von Armen und Beinen, durch das ihm der Sinn für dekorative Gesamtwirkung und eine große Auffassung allmählich verloren gehen mußte. Der Kopf Johannes des Täufers ist deutlich dem ausruhenden Epheben, der der Magdalena der Niobide in der Sammlung Lodovisi nachgebildet. Auch die Gewandung, besonders der Magdalena, ahmt ziemlich streng antike Statuen nach. Doch unnützes Bemühen des Bildhauers, im Stil die Antike zu erreichen! Überall blickt bei ihm das XVII. Jahrhundert durch, im starken Pathos der gefühlvollen Magdalena, dem in die Figur hineingelegten Schwung, dem unruhig Bewegten der



Abb. 8. A. Algardi
Grabmal des Kardinals Millini
Rom, S. Maria del Popolo

Gewandung.[1]) Domenichino ist am selben Ort, in seinen Tondi über den Statuen, der Antike weit näher gekommen: klassizierende Kompositionen einfachster Art, an die Rundreliefs des Konstantinsbogens erinnernd.

Bellori beklagt in seinem Epilog zur Vita Algardis »den unersetzlichen Verlust, den die Bildhauerei dadurch erlitten habe, daß er die beste Zeit seines Lebens mit der Anfertigung von Wachs- und Tonmodellen verbraucht habe« und erst spät (1640) sein erstes größeres Marmorwerk habe ausführen können. Denn ist auch Algardi schon seit Beginn seines römischen Aufenthaltes als Porträtist gesucht gewesen, so fehlte es ihm doch an allen umfangreicheren Aufträgen, an denen er einen großen dekorativen Sinn hätte schulen können. Seine Gegner behaupteten sogar, er habe keine Praxis in der Marmorbildhauerei, er behandle den Stein mit einer gewissen Kälte (freddezza) und wenig Meisterschaft. Konnte ihm doch 1630 noch das beschämende Mißgeschick widerfahren, einen fast vollendeten Auftrag sich aus den Händen genommen und einem anderen zur Vollendung übergeben zu sehen. 1630 starb zu Bologna der Papstnepot Carlo Barberini, General des päpstlichen Heeres. Der römische Senat beschloß, ihm ein Standbild auf dem Kapitol zu errichten, und da man eine antike Imperatorenstatue zu verwenden beabsichtigte, wurde der Auftrag dem bekannten Antikenrestaurator Algardi übertragen.[2]) Algardi ergänzte zunächst den Rumpf, und zwar wie immer im Charakter des XVII. Jahrhunderts. Der rechte Arm ist pathetisch vorgestreckt, den linken Oberarm umhüllt ein Mantel mit bewegten knittrigen Falten. Jedenfalls war der Rumpf dank dieser Restauration für das Standbild eines Feldherrn des XVII. Jahrhunderts ausgezeichnet zu brauchen. Algardi erhielt 160 Scudi für diese Arbeit, die ihm plötzlich entführt und in Berninis Atelier geschafft wurde, damit dieser der Statue den Porträtkopf aufsetze. Ein blutiger Schimpf, wie man ihn damals mit der Waffe zu beantworten pflegte, den der friedfertige Algardi bei der Machtstellung seines Rivalen aber ohne Entgegnung ließ. Er begnügte sich, die Geringschätzung seiner Gegner durch eine besondere technische Leistung zu widerlegen. In der am schwierigsten zu behandelnden Steinsorte, dem schwarzen marmo di paragone, arbeitete er nach dem Vorbild antiker Darstellungen den »sonno« der Villa Borghese, einen im Schlaf zurückgesunkenen Knaben mit Schmetterlingsflügeln, mit Mohnblumen in der Linken, von wunderbarer Weichheit und Feinheit der Modellierung des kindlichen Körpers, eine meisterliche Leistung, die jedes übelwollende Urteil entkräften mußte.[3])

Algardi ist geborener Porträtist. Das Porträt mußte sein Gebiet sein, wo das positiv in der Natur Gegebene den Mangel an Phantasie ersetzen konnte.

In der Zacchiabüste haben wir ihn als einen Künstler kennen gelernt, der mit liebevollster Genauigkeit und Treue die Natur nachzubilden bestrebt ist, wie sie ihm in jeder Einzelheit erscheint. Aus einer Schule strengsten Naturstudiums hervorgegangen, durch die Tätigkeit als Modelleur für Goldschmiede und als Antikenrestaurator an sorgsamste Detailbehandlung gewöhnt, überträgt er jede in der Natur gesehene Einzelheit mit einer gewissen Kleinlichkeit auf den Marmor. Völlige Übereinstimmung der persönlichen Eigenheiten des Bildhauers, die gleiche Auffassung finden wir in den wenige Jahre später entstandenen Porträts für die *Kapelle der Frangipani in S. Marcello*

---

[1]) Stukkostatuen desselben Charakters und ebenfalls stark antikisierend von Algardis Hand finden sich in der Unterkirche von S. Luca e Martina zu Rom (Gruppe von drei Märtyrern) und im Hospital von S. Maria della Vita zu Bologna (vier Heiligenfiguren).

[2]) Fraschetti, il Bernini, 96.

[3]) Eine Schulwiederholung in Marmor im Palazzo Spada zu Rom.

am Corso (Abb. 1). Die Aufgabe, die dem Künstler dort gestellt wurde, war etwas ungewöhnlich. Man denke sich eine Kapelle in der kalten nüchternen Vornehmheit des vergangenen Jahrhunderts! Ein manieriertes Hauptwerk Federigo Zuccaros, die Bekehrung Pauli, schmückte den Altar, Seitenwände und Deckenwölbung trugen bunte Fresken von der Hand seines Bruders Taddeo. Die untere Hälfte der linken Kapellenwand nahmen die Grabmäler von drei Vorfahren der Frangipani ein mit nüchternen antikisierenden Büsten aus der letzten Zeit des Jahrhunderts. Der untere Teil der rechten Wand war noch frei. Hier sollten als Gegenstücke drei andere Grabmäler Platz finden, welche die Brüder Mario und Pompeo Frangipani dem Gedächtnisse längst verstorbener Verwandter, des Vaters und zweier Brüder, zu errichten beschlossen hatten. Man mußte sich also mit Idealbildnissen begnügen und sich darauf beschränken, die Erinnerung an die Toten mehr durch die prunkvollen lateinischen Grabinschriften als durch Ähnlichkeit der Gesichtszüge wachzuhalten. Mario Frangipani beschäftigte damals (Ende der zwanziger Jahre) Algardi mit der Ergänzung seiner Antiken. Wer konnte für eine derartige Aufgabe geeigneter scheinen als der Antikenrestaurator, der wenigstens dem Mangel an Porträtähnlichkeit durch den beliebten Aufputz »all' antica« nachhelfen konnte? So war man seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts meist verfahren. Von all den Grabbüsten in römischen Kirchen mit antikisierender Tracht tragen nur die wenigsten individuelle Züge, trotzdem man doch, wie die farbige Behandlung kundtut, mit der realistischen Porträtplastik der späten Antike rivalisieren wollte. Idealbildnisse der Art scheinen auch die Gegenstücke auf der anderen Kapellenwand.

Algardi hat sein entschiedener realistischer Sinn davor bewahrt, unter den gegebenen Verhältnissen demselben trockenen Idealismus zu verfallen. Die Wandbekleidung in rotem Porphyr teilen gelbe Pilaster in drei gleiche Felder mit einfachen konkaven Rundnischen, in denen die Büsten aufgestellt sind. Vom Schiff der Kirche fällt das Licht in die Kapelle ein und spielt über die Bildnisse hin, durch große Licht- und Schattenflächen die Wirkung zu äußerster Lebendigkeit steigernd.

Besonders die mittlere Porträtbüste zieht durch die Breite ihrer Behandlung sofort den Blick auf sich (Abb. 5). Der Dargestellte mag etwa 40jährig sein mit vornehmem, feinem Antlitz und reichem, vollem Haar. Der Kopf ist nach vorn geneigt, so daß durch das Seitenlicht die rechte Gesichtshälfte, die Augen, die Mundpartie in Schatten gesetzt werden. Die Stirn ist nachdenklich in Falten gezogen, aus beschatteten Höhlen schauen die Augen unbestimmt ins Weite. Ein sinnender träumerischer Zug kommt dadurch in das Bildnis. Nach dem wortreichen Epitaph ist der Dargestellte Roberto Frangipani, Abt von S. Victor bei Marseille, der »väterlich fürsorgende« Bruder der Stifter. 1622 war er im Alter von 54 Jahren gestorben. Der Bildhauer konnte also das Urbild nicht mehr persönlich gekannt haben. Dennoch erscheint die Büste den beiden anderen gegenüber so sicher getroffen, sie enthält so viele charakteristische Eigenheiten, daß man annehmen muß, Algardi habe irgendein Bildnis des etwa 40jährigen Abbate vorgelegen. Vielleicht ist sogar in die Behandlung des Gewandes, die in der knittrigen Art der Falten an »colpi di penello« erinnert, unbewußt etwas von dem malerischen Vorbild übergegangen. Gerade daß dieses dem Bildhauer der Natur gegenüber nur verhältnismäßig wenig Einzelheiten bot, war zum Vorteile seines Werkes. Das kleinlichste Detail fiel fort, mit Hilfe der natürlichen Seitenbeleuchtung tritt das Porträt in großen ungebrochenen Licht- und Schattenflächen aus dem dunklen Nischengrund hervor.

Auch die beiden anderen Büsten scheinen wohl auf den ersten Blick so lebensvoll, daß man sie für Porträts im eigentlichen Sinn halten möchte (Abb. 6 und 7). Bei

näherem Zusehen wird man jedoch den Abstand gewahr. Im Vergleich mit der mittleren wirken sie sogar steif und kalt. Ihre Mache ist sich zu ähnlich. Der Bildhauer war sichtlich bemüht, durch äußerliche Mittel, z. B. die Kopfdrehung, einige Abwechselung in sie hineinzubringen. Gerade die starke Empfindung, die der Büste Robertos die Seele gab, fehlt. Die Köpfe sitzen steif auf den Rümpfen, selbst die Tracht ist nur ganz äußerlich variiert, beide tragen die gleiche Rüstung mit derselben, nur im Gegensinne nach der Antike drapierten Schärpe. Hier lag sicherlich kein Vorbild vor, nicht einmal der notdürftige Behelf eines Familienbildnisses. Die Besteller gaben wohl dem Künstler, so gut es ihnen aus der Erinnerung noch möglich war, die hauptsächlichsten körperlichen Merkmale ihrer verstorbenen Verwandten an. Bei dem »Porträt« des jugendlichen Lelio hat sich der Bildhauer sogar deutlich dadurch zu helfen gesucht, daß er einen antiken Typus durch Eintragung realistischer Einzelzüge modernisierte.



Abb. 9. A. Algardi
Bildnisbüste des Kardinals Giovanni Garzia Millini
Rom, S. Maria del Popolo

Mutio Frangipani, der Vater der Stifter, war bereits 1588 im besten Mannesalter gestorben. Er war ein Kriegsmann, der, wie der Epitaph erzählt, sich in den französischen Kriegen im Dienste Karls IX. ausgezeichnet hatte und zum Lohn für seine Tapferkeit zum Ritter vom Orden des hl. Michael geschlagen worden war. Unter Pius V. leistete er dem Kirchenstaat treffliche Dienste und bekleidete im päpstlichen Heer verschiedene höhere Stellen. Wie der Vater, war auch sein Sohn Lelio Soldat. Ihm zu Ehren ist das Grabmal rechts errichtet. Im Jahre 1605 starb er 26jährig, in der Blüte seiner Jahre, auf dem Schlachtfelde von Sabatellum in Ungarn gegen die Türken »tapfer für Gott und den Kaiser kämpfend«.

Beide waren so recht Gestalten, wie sie die Kunst des XVII. Jahrhunderts mit höchstem Pomp und übertriebener Phrase darzustellen liebte. Doch bei Algardi ist nichts von der geschätzten »bizzaria«, der »kapriziösen« Auffassung Berninis, zu spüren, der diese Bildnisse mit einer stark momentanen Empfindung beseelt haben würde. Ein mächtiger Ernst ist bei ihm an Stelle lebhafter innerer und äußerer Bewegtheit getreten.

Man denkt da wieder an die Büste des Kardinals Zacchia von 1626, die ganz die gleichen für Algardi charakteristischen Merkmale aufweist. Dort kehrt auch genau jene zeichnerische Augenbehandlung wieder, das sorgsam durchmodellierte Ohr, wie es seinesgleichen in der damaligen Plastik nicht wiederfindet, der scharfgeschnittene, etwas in die Breite gezogene Mund mit den beiden Bohrlöchern in den Winkeln. Mit der gleichen Liebe für das Detail gibt der Bildhauer auch hier das Haar wieder, nicht in breiten, erst in der Entfernung wirksamen Massen, sondern wie mit dem spitzen Griffel des Wachsbosseurs eingezeichnet, ebenso die Oberfläche der Haut mit ihren Falten und Fältchen, die Stoppeln des Bartes, bei deren Wiedergabe Berninis impressionistische Kunst sich's mit kurzen Andeutungen genügen ließ. In der Ausführung der nebensächlichen Teile, wie der Rüstungen, weiß er sich nicht genug zu tun. Wie der Goldschmied ziseliert er den Panzer durch mit all seinem Schmuck, den Nägeln und Nähten der einzelnen Teile. Man sehe, wie zart er den zwischen Rüstung und Schärpe liegenden Orden des alten Mutio mit der Medaille und den Muscheln der Kette durchführte.

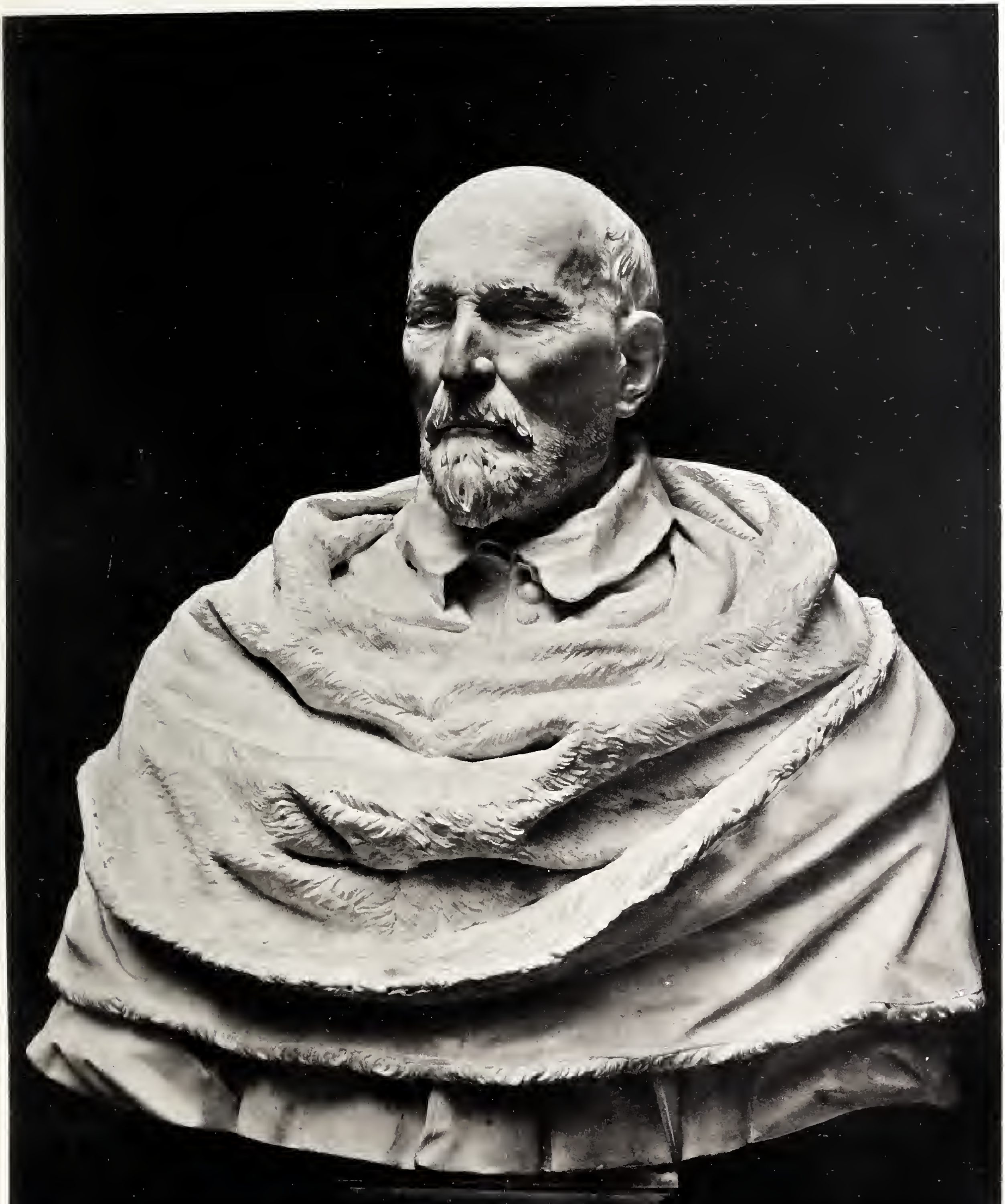
Hier wie dort begegnen wir demselben Sinn fürs Detail, derselben sorgsamen Ausführung der Einzelheiten. Nur befand sich der Bildhauer damals in einer weit günstigeren Lage, als ihm Kardinal Zacchia für sein Porträt saß, während er bei den Bildnissen für die Kapelle Mario Frangipanis hauptsächlich auf die Phantasie angewiesen war und schon deshalb allgemeiner wirkte als in seiner Erstlingsarbeit von 1626, bei der sein scharfes, kühl beobachtendes Auge das Geschaute direkt von der Natur auf den Stein oder das Tonmodell übertragen konnte. Bis zu einem gewissen Grade unterdrückte jetzt der Bildhauer sogar das Allzuviel an Einzelheiten und ordnete sie der Gesamtwirkung unter. Doch niemals ist er impressionistischen Absichten nachgegangen. Darum vermied er auch die für den momentanen Effekt so wichtige Politur, die in Berninis Kunst eine so bedeutende Rolle spielt.

Zu großen dekorativen Aufgaben mußte Algardis Begabung unzureichend sein. Das Auge, träge geworden in steter Beobachtung des Details, war unfähig, das Wesentliche aus der Menge der Einzeleindrücke herauszuheben. Das trat da zutage, wo sich das Porträt einer größeren Architektur einzufügen hatte, wie im *Grabmonument des Kardinals Giovanni Garzia Millini* (Abb. 8). Der Kardinal war am 1. Oktober 1629 gestorben.[1]) Algardi erhielt den Auftrag, der wahrscheinlich auch bald darauf zur Ausführung gekommen ist, für die Familienkapelle der Millini in S. Maria del Popolo das Grabmal des Kardinals mit seiner lebensgroßen Büste anzufertigen.

Noch in der Frangipanikapelle wirkten die Bildnisse isoliert. Die Umgebung war so einfach wie möglich gehalten, schmucklose Rundnischen, die den Büsten nur einen dunkeln Hintergrund zu geben bestimmt sind. Im Millinimonument aber gedachte der Bildhauer ein Grabmal in der Art Berninis zu schaffen.

---

[1]) Gio. Garzia Millini war eine in vatikanischen Kreisen wohlbekannte Persönlichkeit gewesen, dessen diplomatische Geschicklichkeit unter fünf Päpsten in den delikatesten Fällen Verwendung und Anerkennung gefunden hatte. Als langjähriger Vertrauter Pauls V. pflegte er in den schwierigsten Angelegenheiten seinen Rat zu erteilen. Er war frühzeitig in diplomatischen Geschäften auswärts herumgekommen, unter Klemens VIII. in Polen, unter Paul V. als Nunzius am spanischen Hof und in Deutschland. Der glänzende Erfolg seiner Tätigkeit ließ ihn schnell Karriere machen, erst 34jährig wurde er durch Paul V. zum Kardinal ernannt. Nach dem Tode Gregors XV. stand er sogar auf der Liste der Papstkandidaten, mußte jedoch der Mehrheit der Stimmen für Maffeo Barberini weichen. Vgl. Ciaconius a. a. O. IV, 404.



ALESSANDRO ALGARDI

MARMORBÜSTE DES KARDINALS LAUDIVIO ZACCHIA

IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

Auf dem Sockel erhebt sich ein triumphbogenartig gegliederter Bau mit antikisierenden Details, darüber ein Giebel, den das Wappen der Millini durchbricht. Über dem Sarkophag öffnet sich logenartig eine Nische, in der der Kardinal, gleichsam hinter der Brüstung knieend, dem Gottesdienste beiwohnt. Der Bildhauer suchte den Moment so straff als möglich zu fassen, die Gestalt durch ein starkes Pathos zu beleben: der Kardinal hat in seinem Gebetbuche gelesen, noch liegen die Finger der Rechten zwischen den Blättern, in tiefer Ergriffenheit wendet er sich dem Altare zu.

Algardi tat also alles, um das Porträt in die Umgebung als wirklich gedacht hineinzupassen, und trotzdem wirkte er unrealistisch. Gegensätze wie Bernini erzielte er nicht, ein energisches Vor- und Zurücktreten der Architektur, tiefe Schatten, aus denen sich die Figur lebendig loslöst. Schon die natürlichen Lichtverhältnisse, die zweiseitige Beleuchtung durch die Kapellenfenster auf der einen, durch die Oberlichter des Mittelschiffs auf der anderen Seite, hätten eine besonders kräftige Profilierung der Bauteile, eine starke Kontrastwirkung verlangt. Aber Algardi zerrinnt unter den Händen jeder malerische Gedanke. Die Architektur wirkt flach mit überzierlichen kraftlosen Profilen. Nirgends kecke Lichteffekte à la Bernini, keine kraftvolle Zusammenfassung des Ganzen durch Licht und Schatten. Die breite, flache und wenig schattende Nische, die nirgends von der Figur überschnitten wird, umgibt diese wie ein Rahmen und isoliert sie von der Umgebung. Es herrscht die Zeichnung, die Linie. Überall sieht der Goldschmied, der Antikenrestaurator durch mit seinem Interesse für das Detail, besonders deutlich in der Architektur des Grabmals und deren Verzierung mit niedlichen Kleinigkeiten. Wie wenig es ihm gelang, realistisch im ganzen zu wirken, zeigt am besten die als Nischenbrüstung dienende Inschrifttafel, die er ganz unrealistisch nur an zwei leichten stilisierten Blättergirlanden befestigte, die Vorstellung des Gewichts völlig übersehend.

Um wieviel konsequenter ist da Bernini bei einer gleichen Aufgabe vorgegangen. In S. Maria della Vittoria (1646) stellte er seine Halbfiguren der Familie Cornaro in ganz wirkliche, prächtig dekorierte Logen, über deren Brüstung sie lebhaft in die Kapelle hinabagieren.

Das Bildnis des Kardinals Millini (Abb. 9) für sich ist wieder trefflich individuell behandelt, obwohl auch hier wahrscheinlich nur ein gemaltes Porträt Vorbild war, das vielleicht von der persönlichen Erinnerung des Bildhauers unterstützt wurde. Es ist ein unschönes hageres Gesicht mit dünnen Haaren, dem eine außergewöhnlich plumpe Nase, große flache Ohren und der scharf geschnittene gekniffene Mund den Charakter geben. Die sorgsame Detailbehandlung, das sichtbare Streben des Künstlers in jeder Einzelheit die Natur objektiv nachzuahmen, sichert dem Bildnis unter seinen Nachbarn eine ganz besondere Wirkung. Die Augen mit den umgebenden Falten und Fältchen des Alters sind mit feinster Naturbeobachtung wiedergegeben, der Augenstern in der für Algardi eigentümlichen Weise. Auf die Durchführung der Gewandung legte der Bildhauer besonderen Wert. Aber nicht malerisch breit, mit den hellen blitzenden Glanzlichtern Berninis ist sie gegeben, Algardi interessieren Zufälligkeiten wie das offene Knopfloch der Cappa, es reizt ihn die genaue Wiedergabe des Beiwerks wie der Spitzen des Chorhemds, dessen fließende Fältchen. Alles, was er sah, hat er darzustellen gesucht mit geduldiger Genauigkeit und wenig Temperament. Berninis leidenschaftliche Art verachtete solches »Kopieren der Natur«, wie er es nannte. Er pflegte sich vor Beginn der eigentlichen Arbeit Skizzen nach dem zu Porträtierenden in verschiedenen Ansichten zu fertigen, mehr um sich eine lebendige Vorstellung (idea) zu bilden, als sie bei der Ausführung zu benutzen. Erst zuletzt vollendete er



Abb. 10. A. Algardi
Grabmal Papst Leos XI.
St. Peter zu Rom



Abb. 11. Lorenzo Bernini
Grabmal Papst Urbans VIII.
St. Peter zu Rom

vor dem lebenden Modell. Alle störenden kleinlichen Eindrücke suchte er sich auf diese Weise fernzuhalten, nur auf das große Ganze bedacht. Algardi hat nichts von Berninis Temperament. Durch sein kühles Übersetzen der Natur opfert er dem momentanen Eindruck ebensoviel als dieser oft die Individualität seines Vorbildes durch seinen eigenen Geist verdrängt. Beide sind Antipoden, die nach Belloris berühmtem Rezept vereinigt eine ideale Mischung ergeben hätten.

Den endgültig mißglückten Versuch Algardis, realistisch zu wirken im Sinne der Zeit, zeigt sein *Papstgrabmal Leos XI. in St. Peter* (Abb. 10).

Das Quattrocento hatte das Grabmal als ein für sich bestehendes Kunstwerk gegeben, ohne illusionäre Raumwirkungen hervorrufen zu wollen. Es stellte den Toten mit allem Realismus seiner wirklichen Erscheinung dar, nach mittelalterlichem Brauch umgeben von den Tugenden, doch ohne jeden äußerlichen Bezug zur Hauptfigur. Ebenso, nur in idealisierterer Form, schuf das Cinquecento seine Prachtgrabmäler. Eine reiche Architektur nahm die lebend oder auf dem Paradebett tot ruhend dargestellte Porträtfigur auf, wiederum umgeben von den Tugenden und anderen allegorischen Gestalten, die nur nach rein rhythmischen Gesichtspunkten der Hauptfigur beigeordnet wurden. Erst der gedankliche, inhaltliche Bezug ordnete sie dem Zentrum unter. Selbst bei Michelangelo, der mit der gewaltigen inneren Beseelung seiner Begleitfiguren der Mediceergräber weit über alles Bisherige hinausgegangen war, ist die Einigung des Ganzen immer noch den Gedanken des Beschauers überlassen. Das späte XVI. Jahrhundert brachte in diese Gattung nur wenig Neues hinein, höchstens insofern, als es die abstrakten Begriffe der Tugenden dem realistischen Zuge der Zeit folgend durch die Erzählung ruhmreicher Taten des Verstorbenen ersetzte wie in den Papstgrabmälern der Cappella Sistina und Paolina in S. Maria Maggiore. Aber auch jetzt noch sind die Einzelheiten des Ganzen nur durch die gedanklichen Bezüge zusammengehalten.

Erst die Folgezeit brachte eine entschiedene Wandlung der Auffassung herbei. Wie man sich, speziell in der Malerei, wieder an Correggio anschloß und in der Domkuppel von Parma mit ihrer Erweiterung des architektonischen Raumes das Vorbild sah, suchte eine von realistischen Gesichtspunkten ausgehende Kunst diesen Illusionismus in allen ihren Schöpfungen zum Ausdruck zu bringen. Das erreichte Bernini als erster auch in der Plastik. Sein Prachtgrabmal Urbans VIII. zeigt die neue Auffassung in ihrer vollendeten Form (Abb. 11).[1])

Das Werk hatte einen unglaublichen Erfolg. Wo seitdem ein ähnliches monumentales Grabmal entstand, überall ist die Nachwirkung dieser Schöpfung Berninis unverkennbar. Der ganzen Folgezeit hat es als Vorbild für alle ähnlichen Aufgaben gedient.

Noch wie im XVI. Jahrhundert sind die Einzelbestandteile dieselben, die Porträtfigur des Papstes, die Allegorien der Tugenden. Das Neue ist die folgerichtige Weiterentwicklung der Werke der gleichen Kunstgattung. Die früher nur gedanklich verbundenen Allegorien werden jetzt auch äußerlich durch eine Aktion zusammengehalten und einem Zentrum, das Ganze wieder dem umgebenden Raum untergeordnet. Bernini stellt seine Monumentalfiguren in wirklich gedachte Architekturen, in tiefschattige Nischen,

---

[1]) Bereits seit 1628 sehen wir Bernini mit den Arbeiten für dieses neue Monument beschäftigt. Aber Papst Urban selbst erlebte seine Fertigstellung nicht mehr, erst drei Jahre nach seinem Tode wurde es der Öffentlichkeit übergeben (1647).

aus denen die Gestalten wie lebend hervortreten. Oft sucht er mit künstlichen Mitteln, die man als Theaterkunststücke zu verdammen pflegt, die aber von einem realistischen Standpunkt aus die Höhe des Erreichbaren bedeuten, derartige Effekte zu erzielen. Er verkürzt, immer für den Fernblick berechnet, die Nischen und sucht das Auge über den gegebenen kleinen Raum durch künstliche Mittel hinwegzutäuschen, dem Gesamtkunstwerk den Eindruck einer pompösen Weiträumigkeit und möglichster Tiefe zu verleihen.

Mit allen Mitteln strebt der Künstler die Wirklichkeit vorzutäuschen, durch raffinierte technische Behandlung der Oberfläche, durch eine die Natur nachahmende Auswahl des Materials, farbiges Marmorgestein, vergoldete Bronze. Im Grunde war dieser illusionistischen Wirkung nichts gefährlicher als die mit der Grabarchitektur seit Jahrhunderten verknüpften Allegorien. Von ihnen konnte sich auch die neue Zeit nicht lossagen, da sie gerade für das Bestreben, sich gehaltvoll, Gedanken anregend auszudrücken, das geeignetste Mittel schienen. Bernini half sich daher, indem er jene abstrakten Wesen, die das Mittelalter als die Ausflüsse der Gottheit darstellte, in das realistische Gebiet herüberzog und ihnen eine Aktion zuteilte. Die Allegorien der Tugenden am Grabmal werden zu Reflexen des eigentlichen Zentrums, sie »müssen eine dramatische Szene aufführen«[1]), deren Inhalt den engsten Bezug zur Hauptperson hat.

Berninis Papst thront segnend auf hohem, prächtigem Sockel. Unterhalb, zu seiten des Sarkophags, lehnen zwei Frauen, Caritas, weinende Kinder tröstend, Justitia, trauernd den Blick zum Papst emporwendend. Auf dem prunkvollen Sarkophag selbst kauert, bezeichnend für den krassen Realismus des Seicentos, das die Gegensätze so kühn zu vereinigen wußte, das unheimliche Gerippe des Todes, das gerade die Inschrift auf dem schwarzen Epitaph vollendet hat. Allerorten haben sich auf dem Gestein des Monuments Bienen niedergelassen, die »apes Barberinae«, die zur Höhe emporstreben, zum Papst, den die Zeitgenossen seiner dichterischen Begabung wegen als »apis attica« verherrlichten.

Und über diesem bewegten Ganzen herrscht, die Kontraste ausgleichend und vereinigend, das Licht. Es spielt in die Nische hinein, von deren farbigem Grund sich die Gestalten weich abheben und sammelt sich in glänzenden schimmernden Lichtflecken auf dem weichen Fleisch der Frauen- und Kindergestalten, auf der Gewandung des Papstes, der buntfarbigen Pracht der Architekturteile und Bronze in blitzendem, leuchtendem Glanze. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß das ganze Zeitalter, Bernini voran, für die Technik des Theaters ein so großes Interesse hegte und gerade auf die realistische Wiedergabe des Hintergrundes, vor dem sich die Handlung abspielte, so hohen Wert legte.

Bei Berninis Grabmal geht die Aktion vor sich wie auf einer Theaterbühne. Als sei eben der Vorhang gefallen und als müßte das Ganze im nächsten Augenblick bewegt zusammenfahren, so sehr ist die Darstellung auf den Moment zugeschnitten. Im Augenblick zu packen sucht er alles das, was der Dramatiker in der Zeit entwickeln kann. Es gehörte schon der Geist Berninis dazu, die wirkungsvollsten Momente zu vereinigen, wo die Gefahr so nahe lag, der Erstarrung des lebenden Bildes zu verfallen.

Seit dem Ende der vierziger Jahre entstand überhaupt kein Grabmal mehr, das sich nicht die neue Errungenschaft Berninis zunutze gemacht hätte. Das ehemals in

---

[1]) J. Burckhardt, Der Cicerone, S. 766.

sich geschlossene, einsam, als für sich in monumentaler Ruhe bestehend gedachte Grabmal bewegt sich, es wird jetzt gleichsam lebendig im architektonischen Raume. Die Porträtfigur des Verstorbenen agiert wie im Leben, der reiche umgebende Apparat von Figuren, Stoffen flimmert und glitzert in unruhigem Lichte. Nirgends ist Ruhe und abgezogene Stille, überall momentane, oft fessellos wilde Bewegung. Wie jetzt mit Vorliebe in der Apsis der Kirche unterhalb der Glorie der Madonna oder der Dreieinigkeit der Sturz der Verdammten dargestellt wird, deren Leiber in toller Verschlingung, von den Engeln des Gerichts gepeitscht, in den Kirchenraum herabstürzen, sucht diese rein dekorativen Absichten dienende Kunst alles in seiner momentansten Wirklichkeit zum Ausdruck zu bringen. Von der Genialität eines Künstlers beherrscht wie Bernini, der demselben Gegenstand in nie versagender Findigkeit immer neue Seiten abzugewinnen wußte, mußte eine solche Kunst stets originell erscheinen. Je schwieriger die Aufgabe, desto überraschender die Lösung (»chi vuol veder quel che un huomo sa, bisogna meterlo in necessità [1]«). Wo solche Aufgaben aber in die Hände minderbegabter Schüler und Nachfolger kamen, mußten sie natürlich auf die Irrwege fabrikmäßiger Verflachung und Übertreibung geraten.

Am 27. April 1605 war 70jährig nach kurzer 27tägiger Regierung Leo XI. aus dem Hause der Mediceer gestorben. »Exaruit vix nata rosa«, wie ein gelehrsamer Hauspoet des Papstes damals in Anspielung auf sein Wappenzeichen sang. Erst spät entschloß sich sein Neffe Roberto Ubaldini für das Gedächtnis seines Oheims zu sorgen. Der Nepot, ein gelehrter Schöngeist, pflegte Umgang mit den meisten Literaten und Künstlern seiner Zeit. Er sammelte einen Kreis von Leuten um sich, die in der Antike und archäologischer Gelehrsamkeit wohl bewandert waren. So mochte es kommen, daß man den als Antikenrestaurator bewährten Algardi zur Ausführung des Grabmals heranzog. Der Bildhauer entwarf damals das Monument; die Ausführung gedieh jedoch nicht über die Anfänge hinaus. 1635 starb der Auftraggeber, die Arbeit geriet ins Stocken, und erst nach längerer Pause (Ende der vierziger Jahre) kam das Grabmal, offenbar mit Unterstützung der Familie, endlich zustande. Zwei seiner Schüler, Giuseppe Peroni, »giovane di grande spirito ma di poca prudenza«, und Ercole Ferrata, unterstützten Algardi bei der Ausführung der allegorischen Nebenfiguren.[2]

Das Grabmal Leos XI. (Abb. 10) bildet das Endglied in der von uns betrachteten Kette einiger seiner ausgewählten Porträtdarstellungen.

Wie bei Berninis Grabmal thront der Papst segnend über dem Sarkophag, zu seinen Seiten die Tugenden. Aber alles ist von einer unglaublichen Nüchternheit. Wieder wie im Cinquecento stehen die Figuren, bei Bernini die Akteure der Szene, rein äußerlich nebeneinander. Fast empfindungslos, in eleganter kalter Pose lehnen die Allegorien von Maiestas und Liberalitas — erstere deutlich einer antiken Pallas nachgebildet — neben dem Sarkophag. Ihre Beziehung auf den Papst ist wieder wie ehemals den Gedanken des Beschauers überlassen.

Trotzdem sich die Komposition augenscheinlich Bernini zum Vorbilde nimmt, ist gerade das Charakteristische seines Entwurfs geopfert. An die Stelle jener gewaltigen, mit buntem Gestein gezierten Nische begnügte sich Algardi mit einer flachen und unbedeutenden Aushöhlung der Wand, die als Räumlichkeit für die übergroßen Figuren

---

[1]) Gazette des Beaux-Arts, 2e Période, T. 2, 1884. L. Lalanne, Journal du Voyage du Chevalier Bernin en France S. 259.

[2]) Peroni führte die Liberalitas, Ferrata die Maiestas aus. Passeri 206.



Abb. 12. A. Algardi
Bronzestatue Papst Innozenz' X.
Rom, Konservatorenpalast

gar nicht in Betracht kommt, sie sogar überschneidet und voneinander trennt. Sie hat allein die Aufgabe, der Hauptfigur einen matten dunklen Grund zu geben, von dem sich ihr Umriß geschlossen abhebt.

Die *Linie* hat wieder ihre Herrschaft angetreten an Stelle breiter farbiger Licht- und Schattenflächen wie bei Bernini. Man vergleiche, wie dieser den Sarkophag behandelt in geschwungenen, bewegten, im Lichte zerfließenden Linien, die Fläche durch blitzende Lichter zerteilt, und sehe dagegen Algardis plumpen Kasten, an dem alles gerade und schwerfällige Linie ist. Diese Schwäche für die Linie, den scharfen Umriß ließ ihn auch von der Verwendung farbigen Materials und einer lichtsammelnden Politur absehen. Das Monument ist schlicht und einheitlich in weißem Marmor durchgeführt. Gerade durch die Farbe steigerte Bernini die illusionistische Wahrwirkung seiner Gestalten; durch die Abstufung des Materials, helle Marmorflächen im Vordergrund, die matter wirkende Bronze der Papststatue weiter zurück, erreichte er das starke Zurückweichen des Raumes. Bei Algardi aber spielen Raum und Licht keine Rolle mehr. Der letzte Grund seines Schaffens ist wieder das Detail, das sich dem Auge des Beschauers aufdrängt und jede illusionistische Zusammenwirkung zunichte macht. Das geht schon bei der Gewandbehandlung an. Vergleicht man seine Art mit der Berninis, der zu immer freierer und flotterer Manier, auf den rein malerischen Effekt hinzielend, durchdringt, so erscheint sie dagegen nüchtern und trocken. Seine Gewandfalten sind wohl sorgsamer der Natur nachgebildet, als Bernini dies tat, der so oft improvisierte und sich mit dem flüchtigen Schein des Moments begnügte, aber »sie sind in einer etwas gezwungenen Manier gearbeitet«, wie schon Sandrart beobachtete.[1]) Man merkt überall die saubere, wohl überlegte Atelierarbeit, die Sorgfalt, mit der er seinen Stoff über der Gliederpuppe drapierte und sich in der künstlichen Ausprobierung des knittrigen Faltenbruchs nicht genugtun konnte. In dieser peinlichen Art verfuhr der Bildhauer in jedem Punkt bis herab zu der zierlichen Dekoration des Sockels mit den Wappenrosen des Papstes, die der allegorisierende Sinn der Zeit auf die kurze Dauer seiner Regierung bezog: una dies aperit, conficit una dies.

Algardi verstand es nicht, um der Wirkung willen das Allzuviel an Einzelheiten zu übersehen, denn darin schien ihm die Wahrheit der Erscheinung zu liegen, nicht in dem Impressionismus Berninis. Schlicht und einfach ist seine Porträtfigur aufgefaßt, natürlich und ohne die geistreiche und erhabene Pose der Papstgestalten Berninis, denen dieser der Würde des Raumes und dem Geschmacke des Publikums entsprechend Mimik und Aussehen von Heroen zu verleihen pflegte. Sein Papst ist der betagte Greis, den der Tod in wenig Tagen hinwegraffen konnte, zusammengesunken auf seinem Throne, die segnende Rechte nur halb erhoben. Man vergleiche dieselbe Geste bei Berninis Urban, die eher dem gewaltig erhobenen Arm eines Jupiter tonans entspricht.

Es hat im Leben Berninis eine Periode gegeben, die für ihn, den verwöhnten Günstling Urbans VIII., voll der niederschlagendsten Enttäuschungen gewesen ist. Der nach dem Tod Urbans eintretende Wechsel der Verhältnisse zog auch ihn mit hinab. Beim Regierungsantritt Innozenz' X. sah der lang aufgehäufte Grimm und Neid seiner zahlreichen Feinde die ersehnte Gelegenheit gekommen, über ihn herzufallen. Der neue Papst ging um so eher darauf ein, den durch die Turmaffäre von St. Peter verdächtigten Künstler fallen zu lassen, als ihm daran liegen mußte, mit allen Günstlingen seines Vorgängers und dessen Familie gründlich aufzuräumen. Erst einige Jahre später gelang es ihm, die Anerkennung des Papstes wiederzugewinnen. In der Zwischenzeit trat Alessandro Algardi das Erbe Berninis an.

[1]) Sandrart, a. a. O. VII, 382.

So sehr Innozenz seinem Vorgänger die Bereicherung seiner Nepoten zum Vorwurfe machte — er pflegte sich darüber zu entrüsten, daß sie dem Staat mehr als 17 Millionen gekostet hätten —, auch er konnte sich nach seinem Regierungsantritt dem echt italienischen Brauche nicht entziehen und nahm Camillo Pamfili, den 22jährigen Sohn seines Bruders, zum Nepoten an. Die Hoffnungen, welche die durch eine glänzende Freigebigkeit der Barberini verwöhnte römische Künstlerschaft auf den neuen Nepoten gesetzt hatte, wurden enttäuscht. Kardinal Camillo Pamfili hat im Vergleich mit seinen Vorgängern nur eine untergeordnete Rolle gespielt. Der Papst hielt ihn knapp, in politischer Beziehung war er eine vollkommene Null. Innozenz mochte wohl bald einsehen, daß sein Neffe der Casa Pamfili als Stammvater größere Dienste leisten konnte als seinem Pontifikat als Kardinal. Er verheiratete ihn, nachdem er ihn auf den Purpur hatte verzichten lassen, 1647 mit Olimpia Aldobrandini.

Wenn auch mit geringerem Aufwand, trieb auch Innozenz und seine Familie der Ehrgeiz, für den Ruhm und Glanz des eigenen Hauses zu sorgen, es darin den Barberini gleichzutun. Einer der ersten Künstler, die sich der Gunst des neuen Nepoten zu erfreuen hatten, war Algardi, der im vergangenen Pontifikat still hatte abseits stehen müssen, in den Schatten gestellt von seinem größeren Nebenbuhler Bernini. Jetzt schien sein Glück gemacht. Bernini lebte, vom neuen Papst verabschiedet, in der Stille seines Ateliers; er selbst trat an die Stelle des Gefeierten und wurde aus dem armen Dutzendbildhauer, dem noch 1630 ein bereits fast vollendeter Auftrag aus den Händen genommen werden konnte, zum eigentlichen päpstlichen Hofbildhauer und Architekten. Er war der einzige, sagt Passeri, der Aufträge erhalten konnte, ohne vor Bernini das Knie zu beugen. Algardi schuf in dieser Zeit seine monumentalen Werke, vor allem die für St. Peter, die seinen Ruhm bei der Nachwelt begründet haben. Der Kardinalnepot übertrug ihm den Bau seiner Villa Belrespiro und ihrer Prachtbrunnen. Der Papst ließ sich zu mehreren Malen von ihm porträtieren, die höchste Gesellschaft Roms überhäufte ihn mit Aufträgen.

Damals, um dieselbe Zeit, als des Velasquez malerisches Wunderwerk in der Galleria Doria-Pamfili entstand, hat auch Algardi eine seiner berühmtesten Porträtdarstellungen geschaffen, die überlebensgroße *Bronzestatue Innozenz' X. auf dem Kapitol*[1]) (Abb. 12). Der Kopf des Papstes scheint hier nächst dem Velasquezbildnis am individuellsten getroffen unter allen gleichzeitigen Porträts. Aber gerade das, was des Malers Bildnis den mächtigen seelischen Gehalt verleiht, der scharf durchbohrende Blick, der Innozenz eigen war, ging verloren, weil der Bildhauer den Kopf seines Porträts zur Seite wandte. Dadurch suchte er wohl einer allzu sichtbaren Übereinstimmung mit Berninis Marmorstatue Urbans VIII. von 1640 aus dem Wege gehen, der gegenüber die seine ihren Platz finden sollte. Aber welcher Unterschied in der künstlerischen Behandlung besteht zwischen diesen beiden Werken trotz der Abhängigkeit Algardis von Bernini bis in Einzelheiten hinein. Hier einheitliche Bewegung, breite, zusammengefaßte Flächen von Licht und Schatten, dort unruhige geschnörkelte Linien, welche die Figur mit ihren Windungen kreuz und quer durchziehen, ihr eine Unruhe mitteilen, die durch nichts motiviert wird als durch die Unfähigkeit des Bildhauers zu malerischer Gesamtanschauung.

Noch viele andere Porträtdarstellungen entstanden in dieser Zeit u. a. in der Sakristei von S. Maria Maggiore: die Büste des Monsignore Odoardo Santarelli mit den reizvollen Details der Umrahmung; in S. Gio. de' Fiorentini das Grabmal des Monsignore

[1]) Justi, Velazquez II, 194: 1645 vom römischen Senat in Auftrag gegeben.

Ottavio Corsini († 1649); in S. Maria del Popolo (Capp. Millini) die Büste Urbano Millinis; in S. Maria della Scala das Grabmal des Prospero Santacroce († 1643). Von seiner Hand ist auch die Marmorbüste der Donna Olimpia im Palazzo Doria-Pamfili am Corso mit den energischen, fast männlichen Zügen des mächtigen Kopfes, der sich wirkungsvoll von dem bauschigen Witwenschleier abhebt.

Auch größere Aufgaben fielen Algardi damals in großer Anzahl zu. Im Auftrage Innozenz' X. entwarf er den architektonischen Brunnen mit den wasserspeienden Delphinen und dem Relief auf der Vorderseite des Beckens im Damasushof des Vatikans (1649). Damals entstand nach seinem Entwurf die Fassade von S. Ignazio, die Dekoration im Inneren über der Tür und die Puttenfriese in Stukko unter den Gesimsen. Für S. Carlo zu Genua entwarf er die Dekoration der Kapelle der Franzoni, ein krasses Beispiel von Unfähigkeit in dekorativer Hinsicht. Die Heiligenbüsten und der Crocifisso wurden nach seinen Modellen gegossen, von denen sich eins, ein in den natürlichen Farben bemalter Christus am Kreuz, noch heute auf einem der Altäre von S. Marta zu Rom findet. Auf seinen Entwurf gehen Architektur und Dekoration des Hauptaltars von S. Niccolò da Tolentino in Rom zurück. Die Ausführung der Reliefs und Statuen erfolgte zum großen Teil erst nach seinem Tode durch die Schüler. Bereits früher (1640) war ein anderes Hauptwerk Algardis vollendet, die schöne Gruppe des S. Filippo Neri mit dem Engel über dem Sakristeialtar der Chiesa nuova, nach Bellori sein erstes größeres Marmorwerk. Principe Ludovisi, dem Algardi diesen Auftrag verdankte, ließ ihn zu gleicher Zeit die Bronzebüste seines Oheims, Gregors XV., über der Sakristeitür ausführen, unter dessen Pontifikat Filippo Neri heiliggesprochen worden war.

Algardi hat in der glücklichen Zeit seiner letzten zehn Lebensjahre nichts so Außerordentliches geleistet wie Bernini als Günstling der Päpste. Dem zaghaften, pedantischen Bologneser fehlte der feurige Unternehmungsgeist seines genialen Kollegen, jene Initiative, die nicht auf den Auftraggeber wartete, sondern an maßgebender Stelle ihre eigenen Ideen zu suggerieren wußte.

Wer eine Geschichte der italienischen Bildhauerkunst des XVII. Jahrhunderts schreiben wollte, dürfte doch neben Bernini an erster Stelle den Bologneser nicht übersehen, der ein, wenn auch vielleicht nur halbbewußtes Gegenspiel zu jenem ist. Selbst Jakob Burckhardt, den sein klassizistischer Geschmack so weit abführte von der Kunst des Barokko, hielt ihn »immerhin eines Blickes wert, weil er das Detail gewissenhafter behandelt und einen Rest naiven Schönheitssinnes übrig hat[1]«. Algardi ist der vorwärtsstürmenden Kunst Berninis gegenüber das konservativere Element, das durch sein starres Festhalten an einer großen Gründlichkeit der Mache, zu der er auch seine Schüler anhielt, dem ohne die strenge Führung und das empfindsame Auge Berninis selbst sich in allerlei Unmöglichkeiten verlierenden Stil seiner Schule ein Gegengewicht bieten konnte.

Alessandro Algardi steht in vieler Beziehung einem an Zahl kleinen Kreise römischer Künstler nahe, die mitten im Aufwogen der neuen dekorativen Kunst ihrem Andrängen standzuhalten suchen. Aus dem Schoße der Carraccischule selbst war diese Gegenströmung hervorgegangen. Der ernste *Domenichino* hatte sich als einer der ersten zum entschiedenen Gegner der mit Lanfranco und besonders Cortona aufblühen-

[1]) J. Burckhardt, Cicerone S. 777.

den dekorierenden Schnellmalerei erklärt. Er bildete die durch Annibale von Raffael übernommenen symmetrischen Kompositionsregeln weiter und verwertete sie für eine Steigerung des geistigen Ausdrucks. Von ihm sagte Bellori: nach Raffael habe es keinen Künstler gegeben, der Domenichino im Ausdruck gleichgekommen wäre.[1]) Was er begonnen, führte *Andrea Sacchi* weiter, der Schüler seines Kollegen Albani. Dem Domenichino verdankte Sacchi die ersten Anregungen, und unter Anlehnung an die große römische Kunst der Vergangenheit, an Raffael, wurde er, der sich einst an dem Kolorismus eines Cigoli und Baroccio geschult hatte, zum eigentlichen Vertreter eines



Abb. 13. A. Algardi
Villa Doria-Pamfili zu Rom

römischen Klassizismus, durch den er der dekorativen Richtung Berninis und Cortonas die Wage zu halten hoffte. Ein glühender Verehrer Raffaels, stellt er gegenüber den »magnificenze de' grandi opere« seiner gegnerischen Kunstrichtung die Forderungen nach Ausdruck (espressione) und Handlung (azzione) auf.[2]) Und in der Forderung nach geistigem Ausdruck als oberstem Gesetz und Einfachheit und Einheitlichkeit der Handlung begegnet sich Sacchi wieder mit Domenichinos Freund, *Nikolaus Poussin*, auch er ein großer Verehrer Raffaels. Eine Menge enger Beziehungen laufen zwischen beiden hin und her.

---

[1]) Bellori, a. a. O. 215.
[2]) Lione Pascoli, Vite de' pittori, ecc. 78 ff.

Seine Freundschaft mit Domenichino, die persönliche Gegnerschaft zu Bernini, nicht zuletzt die prinzipielle Verschiedenheit seiner künstlerischen Anschauungen von denen des letzteren haben auch Algardi diesem Kreise von Künstlern näher gebracht. Nach dem Zeugnisse des gut unterrichteten Sandrart war er auch mit Poussins intimem Genossen *Francesco Fiammingo* befreundet, dessen »berühmte Kunst in Kindern zu erreichen er insonderheit sich bemühte«.[1]) Wie sehr er mit dieser Künstlergruppe sympathisierte, zeigt besonders folgender Fall. Andrea Sacchi hatte in der dem hl. Longinus geweihten Kapelle unter den Kuppelpfeilern von St. Peter (1633/34) das Martyrium dieses Heiligen dargestellt[2]), wie er demütig gesenkten Hauptes, nur von dem weißen fließenden Mantel umhüllt, abgewandt vor seinem Henker kniet, der mit dem Schwert zum Todesstreich ausholt. Nur diese zwei Figuren, zu denen zur Herstellung des Gleichgewichts noch ein mit Palme und Krone des Martyriums herabschwebender Putto kommt, bilden die absichtlich einfache Komposition, der alles das mangelt, was das XVII. Jahrhundert zum Pompe derartiger Szenen an dekorativen Begleitfiguren beizugesellen pflegte. In ihrer monumentalen Einfachheit muß sie bei Algardi einen starken Eindruck hinterlassen haben. Als er wenige Jahre später (1641) für S. Paolo zu Bologna einen ähnlichen Auftrag, das Martyrium Pauli, auszuführen hatte, schien ihm Sacchis Komposition so recht geeignet, in die Plastik übertragen zu werden. Der Bildhauer tat nur wenig, die Erinnerung an sein Vorbild zu zerstören. Er stellte seine Gruppe allein im Gegensinn auf; im einzelnen ist die Ähnlichkeit beider Werke schlagend. Auch sonst hat der Bildhauer so manches mit dem Maler gemein, vor allem die Sorgsamkeit in der Behandlung der Zeichnung, das peinliche Naturstudium des Akts. Algardi scheint stolz darauf, dem Beschauer die Rückenmuskulatur des Henkers wie eine anatomische Demonstration in aller Genauigkeit vorführen zu können. Dann aber verfuhr er auch in der räumlichen Anordnung seiner überlebensgroßen Figuren anders, als dies dekorativer Brauch war. Frei und isoliert stellte er seine Gruppe über dem Hochaltar auf, in einem von mächtigen Säulen getragenen Altarbau[3]), um den man herumgehen und so das Bildwerk von allen Seiten betrachten kann. Er vermied alle die Szene zu realistischster Wirklichkeit erhebenden Zutaten, die das selbständige Werk der Wandgruppe hätten annähern müssen, eine künstliche Glorienbeleuchtung mit Wolken und einem Hintergrund, wie ihn der dekorative Geschmack des Jahrhunderts verlangte. — Das alles trennt Algardi von Bernini, wie es ihn dem Kreise der Klassizisten näher führt. Bellori, der Vertreter der klassizistischen Propaganda, der an der Kunst seiner Zeit so viel Beklagenswertes zu finden glaubte, wußte sehr wohl, warum er ihn und seine Kunst scharf derjenigen Berninis entgegensetzte und ihn als den Bildhauer »intelligente più d' ogni altro dell' età sua« charakterisierte.[4]) Wie Nikolaus Poussin schwebte ihm, dem undekorativen Bildhauer des XVII. Jahrhunderts, das klassizistische Ideal vor. Aber es fehlte ihm die Konsequenz, so daß, wie über die meisten Künstler jenes römischen Kreises, auch über ihn die Sturmwogen des Barocks hinweggeeilt sind. Wie Poussin, wie Fiammingo (für Sacchi war Raffael die Antike), vielleicht in anregendem Wechselverkehr mit ihnen[5]), strebte Algardi der Antike nahe zu kommen.

[1]) Sandrart VII, 382. — Auch Algardis Kindergestalten, denen er im Gegensatze zu Berninis aufgeschwemmten Körpern reinere und schlankere Proportionen zu geben suchte, waren berühmt. Häufig traf man seine Puttenmodelle als Vorbilder in römischen Ateliers. Vgl. Bellori, a. a. O. 161.

[2]) Das Original befindet sich jetzt im päpstlichen Schloß zu Castelgandolfo.

[3]) Ausgeführt von Domenico Facchetti und 1650 vollendet.

[4]) Bellori, a. a. O. 261.

[5]) Algardi vermaß ebenso wie Poussin den Antinous, eine der geschätztesten Antiken der Zeit.

Aber der Sinn der antiken Kunst, so, wie ihn Bernini verstand, blieb Algardi verborgen. Ängstlich klammert er sich an das Detail. Wo er antikisiert, sind es immer Einzelheiten oder inhaltliche Entlehnungen, meist unbedeutende Dekorationselemente, wie sie das Gefallen des Goldschmieds erregten.

Darum fehlt ihm auch die glänzende architektonische Begabung Berninis. Wie schlecht ist Passeri, der sonst seines Lobes voll ist, auf seine Tätigkeit als Baumeister zu sprechen. Er nennt sie »schwächlich« und »trocken«, ihr fehlt die »maniera grande« und die konzentrierte Massigkeit des Barocks.[1]) Das zeigt der Bau der Villa Belrespiro bei St. Peter, die sein Gönner, der Nepot Camillo Pamfili, errichten ließ an Stelle einer ehemaligen Familienvigna in der entzückendsten landschaftlichen Lage (Abb. 13). Nach Bellori[2]) soll die Architektur unter Benutzung eines Planes von Palladio entstanden sein. Auf Algardi selbst scheinen die wichtigsten Änderungen zurückzugehen, die dem fertigen Bau den trockenen nüchternen Charakter geben, der so wenig der Umgebung, der weithin sichtbaren, die Landschaft beherrschenden Lage der Villa angemessen ist. Bei der Ausführung hatte er nur die Sopraintendanz in den Händen. Seine Hauptaufgabe war die Dekoration der vier Außenseiten und des Inneren, und sie ist jenem Sinn für das Zierliche und Niedliche entsprungen, der Algardi stets eigen ist. Die Fassade in der Form eines Triumphbogens ist mit Nischen, Medaillons und Reliefs überladen. Alle starkschattigen Lichtwirkungen, wie sie wohl ursprünglich in Palladios Plan vorgesehen waren, sind vermieden zugunsten einer matten, mit flachen Dekorationen überzogenen Fläche. Zwischen den wenig profilierten Architekturteilen sind eine Unmenge von sorgsamst in flachem Relief ausgeführten Trophäen, von antiken und der Antike nachgebildeten überfüllten Reliefs und Porträtmedaillons eingefügt. An Stelle der massigeren Barockfiguren stellte er auf dem Gesims der Villa einige selbstrestaurierte Antiken auf, die mager und kraftlos gegen die Luft stehen.

Weit besser, weil eben nur als leichter spielender Schmuck der Fläche gedacht, sind die Flachreliefstukki im Inneren des Erdgeschosses, die an Eleganz und Reichheit zu dem Besten gehören, was das XVII. Jahrhundert an ähnlichen Dekorationen geleistet hat. Derartiges lag Algardi besonders, und in solchen Sachen verstand er die Antike. In symmetrischen Kompartimenten bildete er unter anderen modern allegorischen Darstellungen in zierlichen Reliefs all' antica Opferfeiern, Kämpfe, Triumphzüge, Tempel, Bogen u. a. nach, wie er sie in den Ruinen der Villa Hadriana, daneben an Raffaels Loggien mit Eifer studiert hatte. Solche Gründlichkeit imponierte, und wenn auch Bernini die Antike so viel besser verstand, da er sie selbständig verarbeitete, so schien doch Algardi, der genauere Reminiszenzen gab, dem Geschmacke seiner Leute der Antike näher gekommen. So konnten ihm seine gelehrten archäologischen Freunde eine Grabschrift setzen, in der man rühmte: »Nur das Alter fehlte seinen Werken, um ihn den antiken Künstlern vergleichen zu können.«

Wie wenig Algardi auf eigenen Füßen stand, zeigt sich auf dem Gebiet, auf welchem ein Reformator der seicentistischen Skulptur, wäre er ein Poussin gewesen, seine ganze Kraft hätte einsetzen können, im Relief. Der Klassizismus hat es von jeher den Künstlern des XVII. Jahrhunderts zum Vorwurf gemacht, daß ihre Reliefs Gemälde seien, in denen die wahren Stilbedingungen der Gattung, sowie sie die reife Antike in aller Reinheit bot, mit Füßen getreten seien. Wenn man die strenge Antike mit ihrer weisen Beschränkung als das Maß aller Dinge annahm, war dies allerdings

---

[1]) Passeri, a. a. O. 202.

[2]) Bellori, a. a. O. 254.

richtig. Aber ein Bildhauer wie Bernini, dem alle bildliche Darstellung nur vom dekorativen Standpunkt aus Geltung hatte und dem zugleich das plastische Kunstwerk die Szene in vollster momentaner Aktion bedeutete, mußte das Relief von demselben Gesichtspunkt aus schaffen wie die Wandgruppe. Dem Prinzip der illusionistischen Raumerweiterung wird — welche Stillosigkeit im klassizistischen Sinne! —, wie alle künstlerischen Gattungen auch das Relief unterworfen. Es wird zum Gemälde, dem nur die Farbe fehlt, um es den Werken der Maler gleichzustellen. Ob Stein, ob Leinwand, ob Meißel oder Pinsel scheint im letzten Grunde gleichgültig, das Ausschlaggebende ist immer der Zweck, die Einordnung des Kunstwerkes in den Rahmen des Ganzen. Man spürt da den Eindruck der antiken Werke ähnlichen Charakters. Das hellenistische Relief, die große römische Triumphalarchitektur mit ihrem bewegten Reliefschmuck mußte die Künstler der Barockzeit das ihrer Art Verwandte erkennen lassen. Für Bernini waren dies wie stets nur Anregungen, als origineller Künstler bildete er jenen Reliefstil weiter und übertrug alles das auf ihn, was uns auch sonst als charakteristische Merkmale seiner Kunst begegnet. Er will die Tiefenwirkung aufs stärkste zur Geltung bringen. Darum sucht er über den Reliefgrund hinwegzutäuschen und durch eine flüchtigere Behandlung der weiter zurückliegenden Teile im Gegensatz zu den detaillierteren des Vordergrundes, durch eine Überführung des Reliefs in den Grund in übertriebener Abflachung, wie der Maler eine Ermattung der Schatten, eine Luft perspektive zu erzielen. Zwischen den fast völlig losgelösten Figuren in momentanster Bewegung, die wie in den gleichzeitigen Deckenmalereien Cortonas den vorgeschriebenen Rahmen überschreitet und in den wirklichen Raum überquillt, spielt das Licht. Der Beschauer soll wiederum durch die umgebende Architektur auf das Relief blicken wie auf einen wirklich im Raum geschehenden Vorgang.[1])

Übrigens spielt das Relief bei Bernini nur eine unbedeutende Rolle, der Katalog seiner Werke weist nur sehr wenige Stücke dieser Gattung auf. Wo sich's um die Schmückung größerer Flächen handelte, bediente er sich lieber der Wandgruppe, in der er seine Absichten vollkommener zum Ausdruck bringen konnte, und überließ geringere Aufgaben gern seinen Schülern.

Bezeichnenderweise hat Algardi seine Kräfte sehr oft im Relief erprobt, wie z. B. in S. Agnese in Piazza Navona. Unter andern gehen auch die starkbewegten Reliefs über den Apostelstatuen in S. Giovanni in Laterano auf seinen Entwurf zurück. Diese Gattung kam seiner ganzen Veranlagung besonders entgegen, seiner zierlich zeichnerischen Art, der peinlich sorgsamen Beobachtung und Ausführung des Details. Hier konnte er nach Herzenslust, weit mehr als in großen Freifiguren, alle Einzelheiten ausarbeiten, mit dem spitzen Griffel den zartesten Umriß in das weiche Tonmodell eingraben. Darum lassen auch diese Arbeiten mehr als alle anderen an die Kunst des Medailleurs oder Goldschmiedes denken.

Sein bedeutendstes Werk der Art ist das große Attilarelief über dem Altar Leos I. in der Peterskirche[2]), das den größten Einfluß auf alle ähnlichen Arbeiten der Folgezeit ausübte und an dem sich die Kunstschriftsteller seit Bellori mit den emphatischsten Lobpreisungen erschöpft haben (Abb. 14). »Scoltura unica fra le moderne,« nannte es dieser, »lavoro così mirabile, non mai derisa ne dall' invidia, ne dall' ignoranza«

[1]) Vgl. Berninis Relief in der Vorhalle von St. Peter (Pasce oves meas).

[2]) 1646 hatte Algardi die Riesenarbeit begonnen, und mit Unterstützung seines Lieblingsschülers Domenico Guidi wurde sie 1650 zur Halbjahrhundertfeier vollendet. Der Papst ließ dem Bildhauer dafür in seiner Zufriedenheit ein Extrageschenk von 10000 Skudi auszahlen.

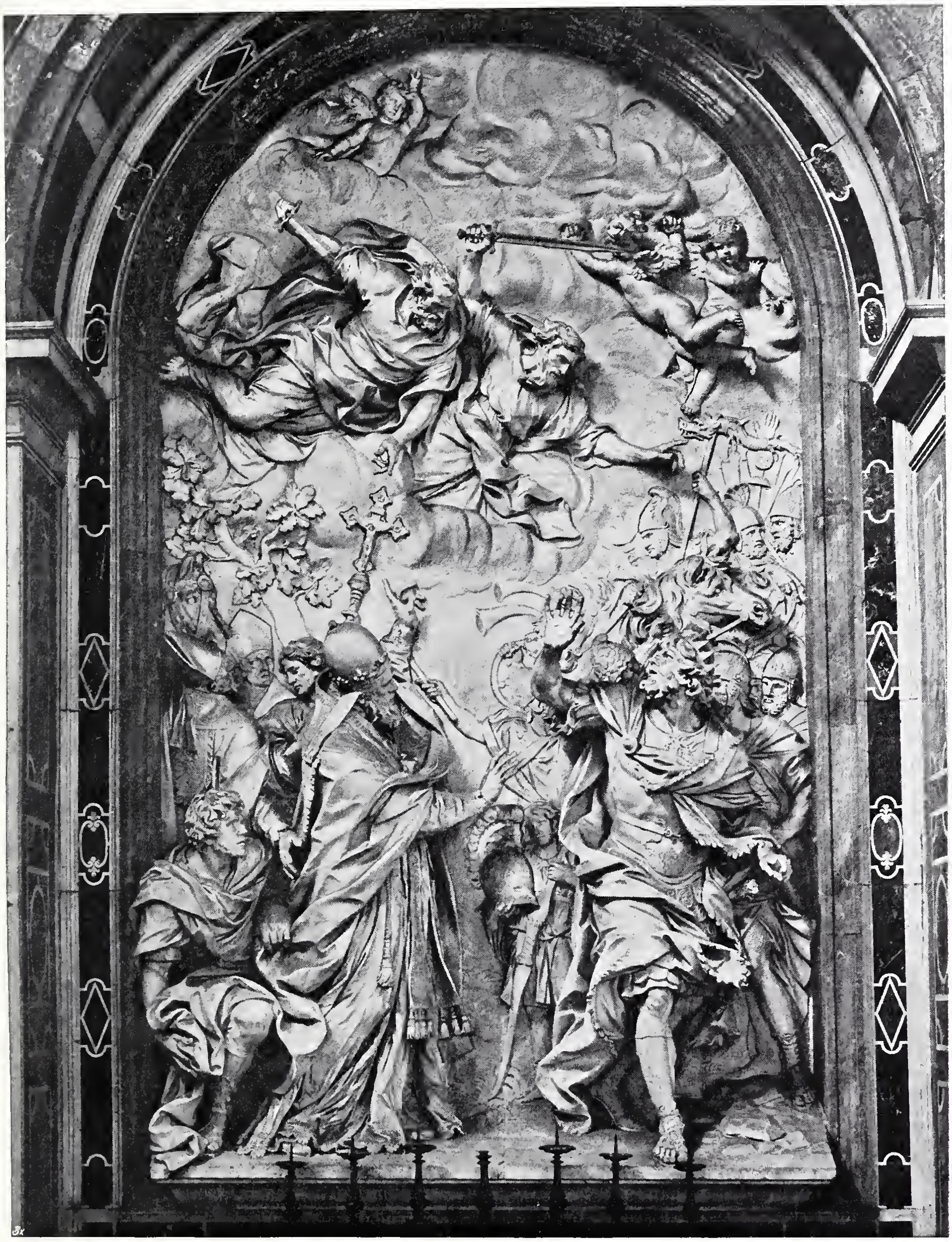


Abb. 14. A. Algardi
Attila und Leo I., Marmorrelief
St. Peter zu Rom

Passeri. Eine Zeit, die stolz war im Besitz höchster technischer Fertigkeiten, schätzte vor allem die technische Bewältigung einer bisher nicht dagewesenen Größe des Kunstwerks. Bellori verbreitet sich mit Genugtuung über die gewaltige Ausdehnung des Reliefs, das aus fünf großen Blöcken zusammengesetzt ist. Der Bildhauer, der aus der Schule der großen »Maschinen« hervorgegangen war, suchte im Marmor dasselbe an Dimensionen zu leisten, wie seine Kollegen in der Malerei.

Das Motiv ist das gleiche wie in Raffaels Stanzen. Aber dessen »wirksame Stille« wurde hier durch die leidenschaftliche Bewegtheit des XVII. Jahrhunderts verdrängt. Der Gegenstand eignete sich glänzend dazu: die beiden Hauptpersonen der Szene in dramatischer Kontrastbewegung, beiderseits umgeben von einem reichen Gefolge, in dessen Mienen sich mannigfaltig die Wirkung des Wunders, der in Wolken herabfahrenden Gesandten des Himmels, wiederspiegelt. In wilder Bewegung drängen sich die Gestalten; sie treten wie auf einer Theaterbühne über das eigentliche Bildfeld heraus. Die Hast der herniederfahrenden Apostel teilt sich allem mit. Wie vom Sturmwind sind die Gewänder bewegt. Das Relief senkt sich von den vollrunden Figuren des Vordergrundes bis zu den kameoartig behandelten des hintersten Grundes, nicht mehr ein eigentliches Relief, sondern eine Wandgruppe. Aber dem Ganzen fehlt es trotz aller Bewegtheit an der überzeugenden Kraft eines Bernini; es fehlt an einer geschickten Konzentrierung der Szene. Algardi war kein Dramatiker im großen Stile, kleine Finessen, die mühsame Ausführung aller Einzelheiten, der Haare, der flatternden Gewänder, der Rüstungen, lagen ihm vor allem am Herzen und ließen ihn die Hauptsache übersehen, eine konsequente Durchführung der Illusion. Wie immer verfuhr er weniger selbständig als Bernini. Das Relief erinnert in der Art seiner Raumauffassung an die spätantike Triumphalkunst mit ihren dichtgedrängten Figurenmassen, die den Grund abschließen. Während Bernini in den wenigen Fällen, wo er sich der Reliefdarstellung zuwandte, den Grund ausschaltet und dem Licht die Hauptrolle zuweist, den Blick des Beschauers zwischen den einzelnen Figuren hindurch in die weite Tiefe leitet, sucht Algardi ein Zurückweichen allein durch die kulissenartige Gruppierung, durch eine strenge und harte Scheidung der Gründe zu erzielen.[1])

Auf der Höhe seines Ruhms starb Alessandro Algardi am 10. Juni 1654.[2]) Der Papst soll bei seinem Tode geweint haben. Seinen Leichnam trug man nach der Nationalkirche der Bologneser, S. Giovanni, in der Nähe des Tibers, wo ihm die Akademiker von S. Luca, deren Principe er im Jahre 1640 gewesen war[3]), ein feierliches Leichenbegängnis bereiteten.

Zu dem Charakter seiner Kunst stimmt recht gut, was die Biographen von Algardis Persönlichkeit zu berichten wissen: in seiner Jugend ein lustiges Blut, die Vergnügungen der jungen römischen Künstlerwelt in vollen Zügen auskostend, später ein gesetzter, behäbiger und zur Fettleibigkeit neigender Herr, bequem und jovial, als

[1]) Einen silbernen Abguß nach dem Originalmodell in prächtigem Rahmen erhielt Philipp IV. von Spanien als Geschenk des Papstes. Justi, Velasquez II, 171. — Pascoli I, 246 berichtet in der Biographie Ercole Ferratas: »girano ancora getti di cera d' un modello dell' Attila, fatto da lui in terra cotta, che formatosi dopo sua morte (1686) fu gettato in argento e mandato fuori d' Italia.«

[2]) Gigli, Diario, anno 1654: Adì 10 di Giugno morì il Cavaliere Alessandro Algardi Bolognese scultore eccellentissimo, il quale in questo tempo si era fatto conoscere il migliore di tutti . . . .

[3]) Missirini, Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca. Roma 1823. S. 114.

er nach den kümmerlichen Verhältnissen eines halben Lebens endlich zu Vermögen gelangt war, sogar geizig, der Typus eines alten Junggesellen. Als seine Schwester, die für seine häuslichen Bedürfnisse sorgte, sich verheiraten wollte, geriet er in die größte Wut und suchte dies mit allen Mitteln zu hintertreiben. Geistreich und witzig, war er unter seinen Freunden beliebt, und »jeder, der einmal seine Bekanntschaft gemacht hatte, verkehrte gern mit ihm«. Seitdem ihn Papst Innozenz für seine vom römischen Senat auf dem Kapitol errichtete Bronzestatue mit der Kette des Christusordens geehrt hatte, gehörte er zu den bekannten Figuren Roms. Man sah ihn nie anders mehr auf der Straße als im Mantel, das Ordenskreuz auf der Brust. Der Bildhauer Francesco Mocchi, dem Algardi höchst perfid den bereits erhaltenen Auftrag für die genannte Bronzestatue aus den Händen gewunden hatte, fühlte sich damals zu dem höhnischen Ausspruch gereizt: »er habe zwar gewußt, daß man ehemals die Räuber mit dem Kreuz bestrafte, jetzt aber lerne er, daß man sie damit belohne.«



Abb. 15. A. Algardi
Cherubim von der Pietà
Bei Herrn P. von Liebermann, Berlin

TIZIANS PORTRÄT DES ANTONIO ANSELMI

VON FRITZ RINTELEN

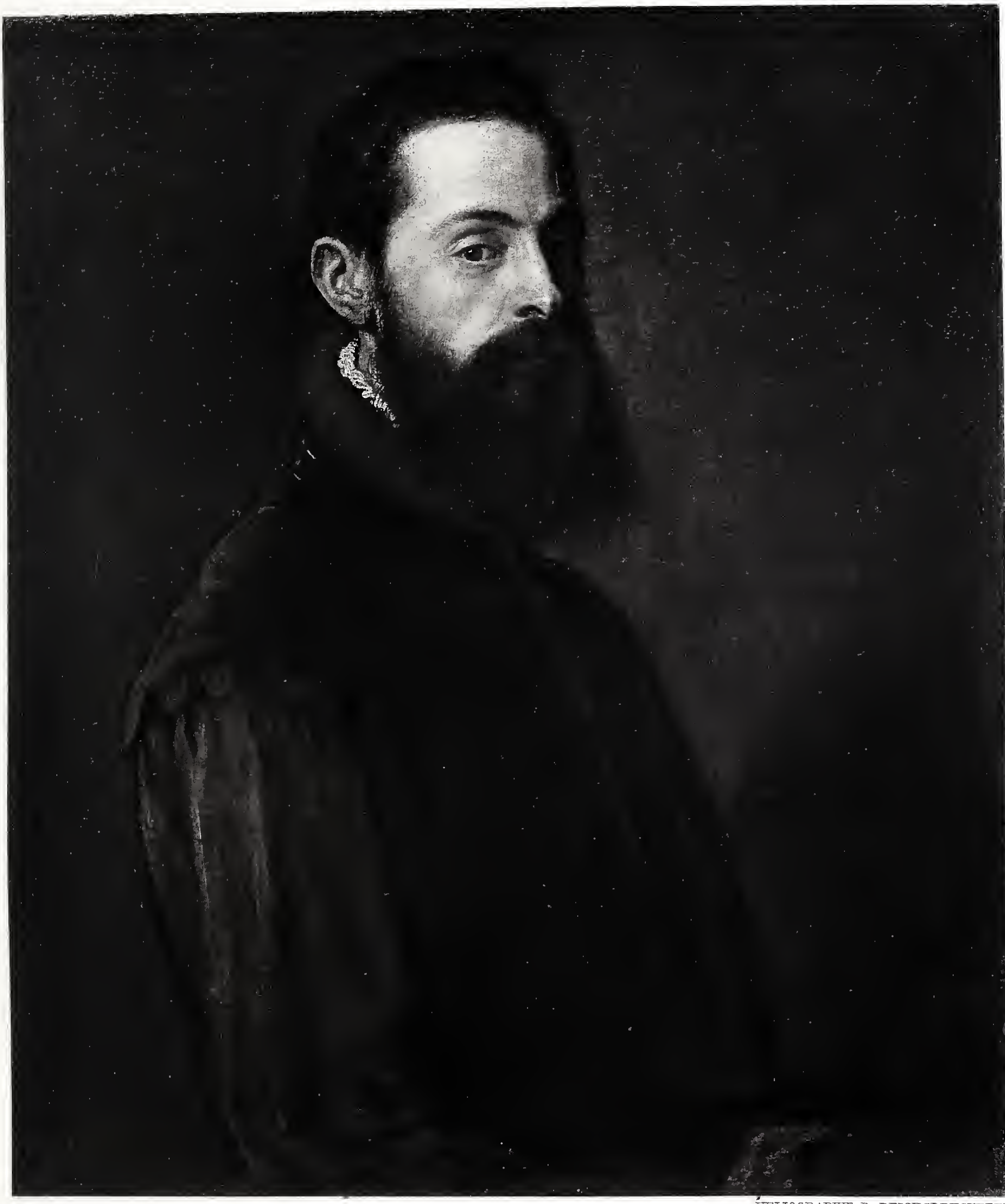
Im Jahre 1904 ist aus dem Kunsthandel das Porträt eines jungen Mannes von Tizian in den Besitz des Herrn Ministers von Dirksen in Berlin gekommen. Es trägt auf der Rückseite die alte, aber offenbar nicht von Tizian selbst stammende Inschrift:

ONIVS·ANSELMVS·ANN·3
·1550·
ITIANVS·F.

Gegen eine grünlichgraue Wand steht der junge bärtige Mann im Dreiviertelprofil, dem Beschauer den Blick zuwendend. Er ist mit einem schlichten schwarzen Gewande bekleidet, um den Hals und vorn herab führt ein schmaler brauner Pelzbesatz; unter dem Rock wird ein weißer Hemdkragen sichtbar. Unten, rechts von dem Porträtierten, sieht man einen kurzen roten Streifen; man mag ihn als Tischdecke oder als den Überhang über eine Balustrade deuten. Der Schaden ist nicht allzu groß, der dem Bilde dadurch erwachsen ist, daß man es in älterer Zeit ringsum etwa zwei Finger breit beschnitten hat. Jedoch vermißt man ungern die Hand, die offenbar auf der roten Decke geruht hat und die dem Bilde erst seine vollständige koloristische Geschlossenheit gab.

Das Porträt des Antonio Anselmi hat für uns einen um so größeren Wert, als von den vielen Bildnissen, die Tizian in den fünfziger Jahren von seinen Freunden gemalt haben muß, nur sehr wenige auf uns gekommen sind.[1]) Es ist so ein interessantes Beispiel von Tizians Porträtkunst auf dem Höhepunkte seiner künstlerischen Entwickelung.

[1]) Gronau, Tizian S. 165.



HELIOGRAPHIE D. REICHSDRUCKEREI

Tizians Bildnis des Antonio Anselmi
In der Sammlung Dirksen zu Berlin

In den älteren Porträten erreichte Tizian durch die strenge, fast symmetrische Anordnung seine einzig dastehende monumentale Bildwirkung. Wie sich aber seine Kunst im ganzen zu immer breiterer Erfassung des tatsächlichen Daseins entwickelt hat, so trägt der Porträtstil seiner späteren Jahre einen ungleich sachlicheren Charakter als der der Frühzeit. Tizian komponiert jetzt seine Porträte, indem er mit freier Ruhe auf das Individuelle und Besondere eingeht, dem Persönlichen seine feineren Reize entlockt.

Tizians Künstlerauge muß mit unendlichem Wohlgefallen auf dem schönen Körper des Anselmi geruht haben. So hat er in diesem Porträt eines feingebildeten Mannes in den kräftigsten Jahren die Vorstellung von dem gegeben, was der Renaissance als Inbegriff der Schönheit erschienen ist. Wie groß und wirkungsvoll hat er die geschmeidige Eleganz dieser Erscheinung geschildert, wie fein ist das leichte Emporwachsen des Kopfes aus dem biegsamen Nacken zum Ausdruck gekommen. Die Behandlung des Kopfes beweist, daß Tizian an diesem Bilde mit viel Liebe und mit großer Ausdauer gemalt hat. Jede einzelne Partie ist fest und bestimmt ausgeführt und zugleich als schmiegsam sich einfügender Teil des Ganzen dargestellt. Das Porträt hat dadurch die Ausgeglichenheit, welche allein die Vorstellung von etwas ganz Lebendigem verschafft. Sie gibt dem Bilde eine künstlerische Höhe, die es zu einem der wertvollsten Stücke in dem Kreise der Bildnisse des großen Meisters macht.

Der Name Antonio Anselmi ist in der Geschichte unbekannt. Es hat im Quattrocento eine adlige Familie des Namens Anselmi im Venezianischen geblüht, und einzelne von ihren Mitgliedern haben in wichtigen Diensten der Republik gestanden, aber seit dem Anfang des XVI. Jahrhunderts ist sie nicht mehr nachzuweisen. Als bürgerlicher Name ist Anselmi im Venezianischen und in Venedig selber nicht ungewöhnlich, ob aber Antonio Anselmi zu einer dieser einheimischen Familien gehörte, oder zu welcher, das läßt sich nicht mehr feststellen.

Nur der glückliche Zufall, daß Cicogna in seinen »Iscrizioni Veneziane« den Namen Antonio Anselmi verzeichnet hat, führt uns auf die Spur dieses Mannes. Cicogna zitiert nämlich einen Brief des Jacobo Sansovino an den Kardinal Bembo vom Jahre 1543[1]), in dem Sansovino sich für die Grüße bedankt, die ihm der Kardinal durch den Magister Antonio Anselmi übermittelt habe, und worin er ihm mit Genugtuung erzählt, dieser habe sich über den Bau der Bibliothek sehr gefreut.

Antonio Anselmi hat also zu dem hochgebildeten Kreise gehört, in dessen Mittelpunkt der vielbewunderte Verfasser der venezianischen Geschichte stand. Unter den schon im XVI. Jahrhundert vielfach gedruckten Briefen des Kardinals finden sich drei, die an Antonio Anselmi gerichtet sind. Sie zeigen, daß Anselmi in einem besonders nahen Verhältnisse zu Bembo gestanden hat.

Der erste Brief ist vom 15. Juli 1538 aus Padua datiert.[2]) Bembo gibt darin den Auftrag, seine Freundin, Frau Elisabeth Quirina, wegen einer Indiskretion zu beruhigen, die sie in einem Sonette Bembos gefunden zu haben glaubte. Anselmi solle die anstößige Stelle emendieren und das Gedicht der Dame dann von neuem überreichen. Bembo fügt noch hinzu, es würden dieser Tage ein paar Freunde nach Venedig kommen, Anselmi möge sie freundlich aufnehmen und ihnen in des Kardinals Hause

[1]) Lettere da Diversi a Pietro Bembo scritte. Vol. I, S. 120 (Venetia 1560).

[2]) Lettere di M. Pietro Bembo. Vol. III. S. 173b (Venezia 1564).

Unterkunft gewähren. Am 29. desselben Monats schreibt Bembo von Villa Bozza aus an Anselmi[1]), er möge sich eines Bildes von Raffael annehmen: »Son contento, che al Beazzano si dia il quadro delle due teste di Raffael da Urbino e che gliele facciate portar via e ancho gliele diate pregandolo ad havere cura che non si guastino. Et se glielo vorrete mandare con la sua cassa, fate come vi parea il migliore.« Vielleicht handelt es sich um das Doppelporträt, das sich, mit dem Namen Raffaels benannt, jetzt in der Galerie Doria in Rom befindet. Der dritte Brief ist undatiert[2]); er enthält den Auftrag, dem Herzoge von Urbino bei seinem Eintreffen in Venedig im Namen Bembos die Reverenz zu erweisen.

Anselmi ist also der vertraute Sekretär Bembos gewesen, zugleich der Verwalter seines Hauses in Venedig; 1543 treffen wir ihn im Gefolge des Kardinals bei dessen Besuche am Hofe des Herzogs von Urbino in Ogobbio (Brief Bembos an Helene Bembo).

Im Jahre 1548 ist Bembo gestorben. Es ist uns der Brief erhalten, den *Pietro Aretino* aus diesem Anlaß an Anselmi richtete.[3]) Er schreibt: »Senza dubbio, il Reverendissimo che vi era piu tosto padre che signore vi ha sconsolato mancando come vi consolava vivendo.« Aretino rühmt des Anselmi »modestia che i *tredici anni* che lo serviste nello scrivergli e i segreti e le opere non ha permesso giamai che ad altro attendiate che al ritrarre della sua gratia servendolo«. Wir können dem Briefe also entnehmen, daß Anselmi seit 1535 in den Diensten Bembos gestanden hat.

Es finden sich sonst auch noch einige Briefe Aretinos, aus denen hervorgeht, daß Anselmi literarische und künstlerische Interessen verfolgte.[4]) In älterer Zeit pflegte Aretino dabei den jungen Mann anzureden »figliuolo mio«, er muß ihm also freundschaftlich nahe gestanden haben. Aus dem September 1549 finden wir folgenden kurzen, aber für Aretinos mehr amüsante als geistvolle Art sehr charakteristischen Brief: »Anselmi caro, se per caso Michel Agnolo mi da i desegni, vada in gratia di Dio; se me gli nega, cio sia in nome del Diavolo. Si che state sano.«[5])

Über die weiteren Schicksale des Antonio Anselmi ist nichts Sicheres bekannt.

[1]) Lettre di M. Pietro Bembo. Vol. III. S. 174 (Venezia 1564).
[2]) Ebenda S. 174.
[3]) Lettere di M. Pietro Aretino (Paris 1609). V. S. 22 f.
[4]) Ebenda V, S. 170.
[5]) Ebenda V, S. 177b.

ESAIAS BOURSSE,
EIN SCHÜLER REMBRANDTS

VON W. BODE UND A. BREDIUS

Rembrandts Kunst war zu eigenartig, zu subjektiv und innerlich, um auf seinem eigensten Gebiet, in der Schilderung biblischer Motive, eine erfolgreiche Nachfolge möglich zu machen. Unter Rembrandts Schülern nehmen daher nur die Landschafter und vor allem die Genremaler eine selbständige und bedeutende Stellung in der holländischen Kunst ein. Rembrandts poetische Schilderung des holländischen Landes und die verklärte Verherrlichung des holländischen Familienlebens, wie sie aus seinen biblischen Schilderungen zu uns spricht, war ganz dazu geeignet, seinen Schülern in der Darstellung der heimischen Landschaft und des heimischen Sittenbildes den rechten Weg zu weisen. Wie Frans Hals die Anfänge des holländischen Genrebildes bestimmt, so ist Rembrandts Einfluß für die spätere, für die große Zeit der holländischen Kunst maßgebend gewesen; die ersten Genremaler Hollands sind seine Schüler, sind mittelbar aus seiner Schule hervorgegangen oder doch stark von ihm beeinflußt.

Die holländische Feinmalerei hat ihren Ausgangspunkt in Gerard Dou, der in Rembrandts Werkstatt trat, als dieser erst 21 Jahre alt war. Dou war durch drei Jahre Rembrandts Schüler; die Kunst des Meisters in dieser Zeit blieb für den Schüler durch sein ganzes Leben bestimmend. Das kühle Licht, die gedämpften Farben, die saubere Durchführung, die hohen Räume mit dem einfallenden Licht finden wir bei ihm wie bei seinem Meister in dessen jungen Jahren; nur daß diese Räume nicht mit Heiligengestalten sondern mit schlichten holländischen Bürgersleuten belebt sind. Mit größter Sorgfalt und Liebe hat sie Dou in ihrem Alltagsleben und inmitten ihrer behaglichen Häuslichkeit mit allem Kleinkram, mit dem sie ihr Heim auszustatten liebten, geschildert. Die Auffassung des Künstlers ist intim, die Behandlung äußerst delikat, aber eine gewisse Nüchternheit und übertriebene Sorgfalt, eine Überfülle von Details und der kühle Ton der Färbung lassen uns bei seinen Bildern nicht recht warm werden, sowenig wie bei den meisten Gemälden seines Meisters, die entstanden, als Dou bei ihm in die Lehre ging. Die pathetische, bewegte Auffassung in Rembrandts Werken in der Zeit nach seiner Übersiedelung nach Amsterdam, in der er die meisten Schüler um sich versammelte, war nicht dazu angetan, diese zur Genremalerei zu bestimmen. Erst die Entwicklung der Kunst des Meisters seit den vierziger Jahren bot dazu wieder Gelegenheit. Damals begegnen wir bei Rembrandt jenen kleinen Bildern mit heiligen Familien, den Darstellungen aus der Tobiaslegende, der Sage Simsons und ähnlichen biblischen Schilderungen des Familienlebens mit ihrem ganz einzigen überirdischen Zauber, Wunderwerken zugleich im Helldunkel und in der malerischen Behandlung. Eine Reihe

von Rembrandts Schülern aus dieser Zeit wendet sich daher der Malerei des Sittenbildes ausschließlich oder doch gelegentlich zu; so Jan Victors, Philips Koninck, Carel Fabritius, Heerschop, Hoogstraeten und vor allen Nicolas Maes. Die Auffassung des großen Meisters teilt sich in gewissem Grade auch der ganzen holländischen Kunst mit und führt eine Blüte herauf, die namentlich dem Sittenbild zugute kam. Die großen Genremaler Hollands: Maes, Vermeer, P. de Hooch gehören dieser Richtung an, und Metsu,



Esaias Boursse
Frau am Kamin neben dem ungemachten Bett
In der Wallace-Sammlung zu London

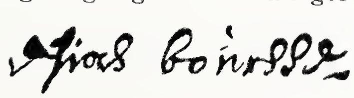
die beiden Ostade und selbst Terborch sind dadurch beeinflußt worden; ihre Kunst hat sich erst unter dieser Einwirkung voll und aufs glücklichste entfaltet.

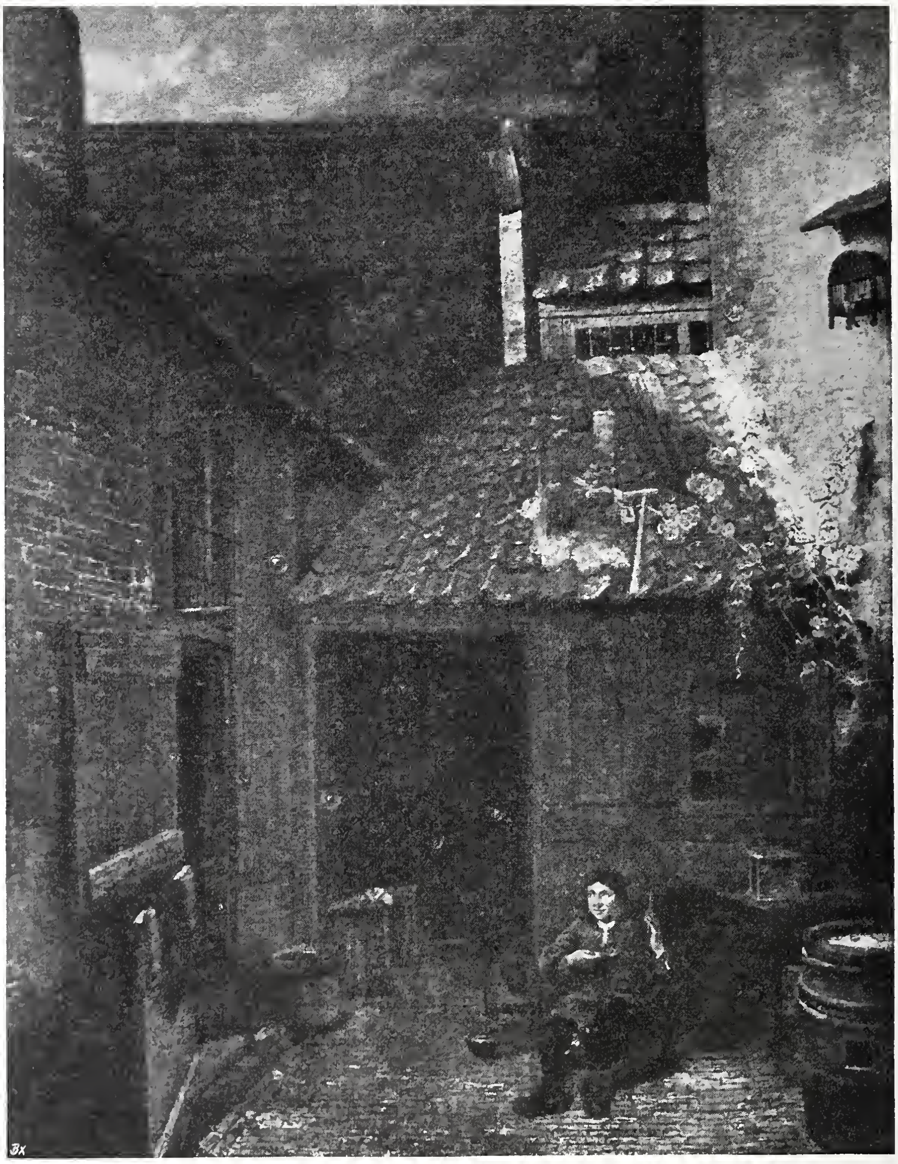
Der Gruppe von Genremalern, die zu Amsterdam in Rembrandts Atelier oder unter dem Einfluß seiner Kunst sich ausbildeten, hat die neuere Forschung verschiedene Künstler hinzugewonnen, die bisher unbekannt oder fast vergessen waren und deren Werke daher mit denen jener größeren Meister zusammengeworfen wurden; so P. Janssens, E. Boursse, C. Busschop, Pieter van den Bosch, Jan Vrel u. a. Keiner von ihnen ist ein starkes, eigenartiges Talent; sie wiederholen sich in der Wiedergabe weniger einfacher Motive,

die sie mehr oder weniger von andern Künstlern entlehnen und nur wenig variieren, aber sie bringen es darin zu einer achtungswerten Vollendung, so daß ihre besten Bilder der Art leicht für Arbeiten der großen Meister gehalten werden konnten. Über Janssens hat Dr. H. de Groot die abschließende Studie veröffentlicht und auch über J. Vrel eine erste zuverlässige Auskunft in unserer Zeitschrift gegeben; Pieter van den Bosch haben wir vor einigen Jahren an dieser Stelle bekannt gemacht; heute möchten wir in ähnlicher Weise auf Esaias Boursse die Aufmerksamkeit zu lenken suchen, der im Gegensatz zu jenen Künstlern bei Rembrandt selbst in die Lehre gegangen zu sein scheint.

Die erste Bekanntschaft mit Boursse machten wir alle in der Sammlung Röel Hodson, die, bis dahin wenig beachtet, im März 1872 in Amsterdam zur Versteigerung kam. Seitens der Berliner Galerie hatte man den erstgenannten der Verfasser, der damals als »herzoglich braunschweigischer Auditor auf Urlaub« die Kunstsammlungen Europas kennen zu lernen suchte, gebeten, der Versteigerung beizuwohnen und womöglich den schönen kleinen Hobbema und das Meisterwerk von E. de Witte zu erwerben. Aber die Beteiligung an dieser ersten größeren Bilderversteigerung nach dem französischen Kriege war weit größer, als man erwartete, und es waren entschlossenere und kaufgewohntere Bewerber als die Berliner Galerie zur Stelle. Sir Richard Wallace kaufte den Hobbema wie den E. de Witte und mit ihnen ein kaum weniger bedeutendes Interieur in der Art des P. de Hooch, das mit Recht das allgemeine Interesse bei der Versteigerung erregte. Kannte doch kaum jemand den Künstler Boursse, der sich auf dem Bilde gezeichnet hatte; denn die wenigen Notizen bei Kramm über einen »A. Boursse oder Boutze« waren verwirrt und unbestimmt und beziehen sich nur auf einige verschollene Bilder. Seither haben wir verschiedene andere bezeichnete Gemälde des Künstlers kennen gelernt, nach denen sich auch einzelne unbezeichnete Werke durch ihre Übereinstimmung mit jenen dem Boursse zuschreiben ließen; und unsere Studien in den Archiven von Amsterdam haben den Erfolg gehabt, daß wir auch für diesen Maler seine Heimat und seine Lebenszeit genau feststellen können; sie haben uns zugleich einen näheren Einblick in sein Leben und durch ein größeres Inventar seiner Gemälde den sichersten Anhalt zur Bestimmung der erhaltenen Werke geliefert. Auf das Hauptresultat dieser Funde haben wir schon gelegentlich aufmerksam gemacht, es erübrigt aber, die wertvollen Dokumente selbst zu veröffentlichen und die bisher uns bekannt gewordenen Werke des Künstlers zusammenzustellen.

Die Familie Boursse existiert heute noch in Holland; aus ihren Familienarchiven ergibt sich, daß der Maler Esaias Boursse am 3. März 1631 zu Amsterdam geboren ist. Ebenso genau sind wir über das Datum seines Todes unterrichtet; im Rijksarchief findet sich in den Registern der Schiffe der Ostindischen Kompagnie die Angabe, daß Esaias Boursse am 16. November 1672 auf dem Schiffe Reenen auf hoher See verstarb. Mit diesem Schiff war er einen Monat vorher ausgefahren, wie eine andere Notiz an anderer Stelle ergibt, die von »Esyas Boursse constschilder, op syn vertreck staende naer Oostindie te vaeren met't schip Reenen« spricht. Seine Lust zum Reisen und zum Seefahren beweist auch ein elf Jahre früheres Dokument, das Testament, welches Esaias am 15. September 1661 errichtete. Er erklärt darin, daß er im Begriff sei, im Dienst der Ostindischen Kompagnie als »Adelborst« (Obermatrose, der monatlich 10 Gulden Lohn erhielt, 2 Gulden mehr als der gewöhnliche Matrose) nach Indien zu fahren. Die Unterschrift dieses inhaltlich gleichgültigen Testaments geben wir hier im Faksimile:





Esaias Boursse
Hofraum mit seifenblasendem Jungen
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

Andere Urkunden geben Näheres über seine Familie. Esaias war der Sohn wallonischer Eltern: des Jaques Boursse aus Valenciennes und der Anna de Foré aus Avienne bei Mons (Bergen). Der Künstler hatte sechs Geschwister, darunter drei Brüder: Jan, Guilliam und Jaques. Von ihnen war Jan, der älteste, durch seine Frau ein begüterter Mann. Ihm verdankte der Bruder Esaias die Mittel zu seiner künstle-

rischen Ausbildung. Dies erfahren wir aus dem Testament seiner Mutter, das sie als Witwe am 23. Juli 1658 in Amsterdam beim Notar Leuven errichtete. Sie macht darin ihren Sohn Jan zum Universalerben, da er für ihre Kinder gesorgt habe, namentlich für Esaias, den er »das Erlernen und Ausüben der Malerei und seine Reise nach Italien« ermöglicht habe. Daher wird Esaias mit einem Legat von 25 Gulden abgefunden. Auch sein Bruder Jan hinterläßt ihm in seinem Testament von 1661 nur 30 Gulden, während er Guilliam zum Universalerben einsetzt. Damals wohnte Jan in der Anthonies Breestraat, wo auch Rembrandt in guten Zeiten gewohnt hatte.

Für das Malerwerk des Esaias und seine künstlerische Herkunft ist das Inventar vom Nachlaß seines Bruders Jan Boursse wichtig, das nach dessen Tode, am 24. November 1671, vom Notar J. de Winter in Amsterdam aufgenommen wurde. Es enthält die folgenden Gegenstände:

Ein Porträt des sel. Jan Boursse, in seinem Studierzimmer sitzend,
Ein Porträt von der Mutter des sel. Jan Boursse, »antycqx gedaen« (in altertümlichem Stil),
Ein Porträt des sel. Jan Boursse, »antycqx gedaen«,
Ein Porträt einer Dienstmagd, »door Rembrandt van Ryn gedaen«,
Zwei Bilder von Porcellis,
Ein Stilleben mit einem Helm,
Ein Porträt des sel. Jan Boursse, »sittende voor een Kachel« (Ofen),
»Een sieck vroutje voor een bet«,
Malerutensilien,
Ein Stilleben mit einem Bündel Stroh,
Ein modernes Porträt von der sel. Mutter des Jan Boursse,
»Een vroutje sittende voor een siecke syn bet« (am Bett einer Kranken),
»Een affgehaelt (abgenommenes) bet met een vroutje vor de Schoorsteen« (Kamin),
Drei trunkene Bauern; ein Satyr; eine Susanna,
Ein Bild mit einem Kinde, das einen Sperling in der Schürze hat,
Eine Leiche; ein Neptun, nackt,
Eine Frau, die Äpfel schält,
»Een belleblaesertge« (Junge, der Seifenblasen macht),
»Een vervallen Schuurtje« (Scheune),
»Twee Modellen gedaen van Rembrandt van Ryn«,
»Een Modell gedaen van Esaias Boursse«,
Eine Zeichnung vom »Cabo de bona Esperanza« (Kap der guten Hoffnung) von Esaias Boursse,
Ein Degen,
Verschiedene Seestücke und Soldatenstücke ohne nähere Angaben,
Stilleben mit einem silbernen Schild (vielleicht der schöne Kalf im Museum zu Angers),
Bibliothek mit interessanten Werken,
»Een groot printeboeck omtrent kompleet van teyckeningen en printen gedaen door Rembrandt van Ryn«,
»Een groot printeboeck, niet compleet, van teyckeningen en prenten gedaen door Rembrandt van Ryn«,
»Een kunstigh teyckeninghboeck van de Indische Natien op Ceylon gedaen door Esaias Boursse nae't leven«.



Esaias Boursse
Äpfelschälende Frau
In der Städtischen Galerie zu Straßburg

Dieses Verzeichnis vom Kunstbesitz des Jan Boursse, so oberflächlich es ist, da die Namen der Maler nur ausnahmsweise genannt sind, läßt doch manche wertvolle Schlüsse auf die Kunst des Esaias und selbst auf seine künstlerische Herkunft zu. Durch die ausdrücklich als Arbeiten des Esaias bezeichneten Werke sowie durch die ziemlich genaue Angabe der Motive der nicht benannten Bilder läßt sich die Mehrzahl der Kunstsachen als Arbeiten dieses Künstlers feststellen; bei den wenigen Bildern dritter Künstler dürfen wir schon deshalb meist annehmen, daß sie durch Vermittelung



Esaias Boursse
Mann und Knabe beim Mahle
Im Besitz von Mr. Humphry Ward zu London

des Esaias in den Besitz seines Bruders gelangten. Der Umstand, daß in der kleinen Sammlung eine ganze Reihe von Rembrandtschen Werken sich befand: nämlich ein Porträt, zwei Studien (»Modelle«) und zwei große Mappen mit dem beinahe vollständigen Radierwerk und zahlreichen Handzeichnungen Rembrandts, läßt darauf schließen, daß Esaias in naher Beziehung zu Rembrandt stand; ja, bei der Verwandtschaft seiner Kunst mit der eines Maes und P. de Hooch, dürfen wir wohl annehmen, daß er selbst eine Zeitlang das Atelier des Künstlers besucht hat.

Auf seinen Seereisen als Obermatrose benutzte der Künstler seine freie Zeit, um Skizzen von Land und Leuten im Osten zu machen, wie uns die Sammlung seines Bruders beweist, dem er diese Zeichnungen wohl als Entgelt für die reichliche Unterstützung mit Mitteln überließ. Auch seine Bilder gingen auf diese Weise zu einem nicht unbeträchtlichen Teil in Jans Besitz über. In dieser Sammlung sind die »kranke Frau im Bett«, die »Frau am Bett einer Kranken«, die »Frau am Kamin neben dem ungemachten Bett«, die »verfallene Scheune«, der »Junge, der Seifenblasen macht«, wohl auch die »Frau, die Äpfel schält«, der »Junge mit dem Sperling« und ein paar Stilleben Werke des Esaias Boursse, wie die bezeichneten Bilder seiner Hand mit den gleichen Motiven beweisen.

Zum Teil sind die uns erhaltenen Gemälde des Künstlers sogar die Bilder, die in jenem Inventar genannt sind. So gleich das früheste und hervorragendste Bild, das Boursse wieder bekanntgemacht und seinen Ruf begründet hat: die »Frau am Kamin neben dem ungemachten Bett« aus dem Jahre 1656 in der Wallace Collection. Freilich scheint in der Bezeichnung dieses Bildes der Anfangsbuchstabe des Vornamens eher ein L als ein E zu sein; allein da ein Künstler dieses Namens weder in unserer Familie Boursse noch sonstwo vorkommt, da das fragliche Bild im Inventar von Jan Boursse so genau, wie überhaupt in solchen Verzeichnissen, beschrieben ist, und andere, ächt E. Boursse bezeichnete Gemälde damit in Gegenstand und Behandlung aufs engste verwandt sind, so dürfen wir mit Bestimmtheit annehmen, daß der Buchstabe des Vornamens durch Zufall oder absichtlich etwas beschädigt und dadurch verändert worden ist. Freilich ist gerade dieses Gemälde weitaus das beste von allen Werken des E. Boursse: es ist aber auch das früheste, das wir kennen, schon 1656 entstanden, steht also noch mitten in der großen Zeit der holländischen Malerei und zeigt noch den vollen Einfluß seines Meisters Rembrandt, wenn wir diesen mit Recht als seinen Lehrer annehmen. Das Motiv ist auch hier äußerst einfach: das Lever einer jungen holländischen Frau, möchten wir es nennen. Wir sehen in den Winkel eines kleinen bürgerlichen Zimmers: vor einem hohen, in die Wand eingebauten Bette, dessen Kissen und Laken auseinandergenommen sind, steht rechts eine Wiege, in der das Kind, tief in Decken gehüllt, noch schläft; links, ganz vorn neben dem großen Kamin sitzt die Mutter, im Profil gesehen und durch ihre weiße Haube fast verhüllt; über dem Feuer hängt der Kessel, in dem sie das Morgensüppchen für das Kind anmacht; Utensilien zum Reinmachen, Feueranfachen usf. liegen umher. Kein besonderer Lichteffekt, keine perspektivische Tiefe, selbst keine reiche, schöne Färbung sucht unser Auge zu fesseln; nur in der Wahrheit des einfachen Motivs, in der Treue der Wiedergabe der Stoffe, in der Feinheit der Farbenzusammenstellung und dem Email der Farben beruht der Reiz des Bildes, das fast mit mehr Recht als Stilleben wie als Sittenbild bezeichnet zu werden verdient. Die Färbung ist kühl: neben weiß sind ein sahnefarbenes Gelb, trübes Gelb, schmutziges Grün und stumpfes Braun die Hauptfarben. Trotz geringer Lichtwirkung sind die Farben durch ihren Schmelz und ihre eigentümlich vertriebene Behandlungsweise von innerer Leuchtkraft.

Daß sich das kleine Bild inmitten der herrlichen Meisterwerke der holländischen Schule in der Wallace Collection zu halten vermag, stellt dem jungen Künstler ein hohes Zeugnis aus. Aber was er hier versprach, hat er später nicht gehalten. Verhinderten ihn seine Seereisen, der harte Dienst als Matrose an glücklicher Weiterentwickelung, oder hat die Reise nach Italien ungünstig auf ihn eingewirkt? — vorausgesetzt, daß er diese Reise nicht schon unternahm, ehe er jenes Bild malte! Seine späteren Bilder verraten zwar ebensowenig Einfluß von Italien, wie dieses Gemälde von 1656; sie zeigen die gleichen oder ähnlichen Motive und die gleiche Auffassung, aber nicht mehr die Leuchtkraft und Harmonie in der Färbung. In der Sammlung Wesen-

donck in Berlin sehen wir in einem zur Zeit im Kaiser Friedrich-Museum ausgestellten Gemälde fast ganz das gleiche Motiv: neben einem ungemachten Bette, dessen Stücke umherliegen, sitzt ein junges Mädchen. Hier ist die Färbung wärmer, aber trüber und ohne das Licht und die Kraft des Bildes von 1656. Die tief roten und rotbraunen Töne erinnern mehr an N. Maes und an späte Bilder des P. de Hooch. Ähnliche Färbung hat das Bild des Kaiser Friedrich-Museums, das einen Jungen darstellt, der in einen Hof Seifenblasen in die Luft wirbelt. Es stammt aus der Sammlung Suermondt, in der es als Jan Vermeer galt. Auch hier fehlt es an Licht und Kraft. Dieses oder ein zweites Bild des gleichen Motivs mit einem Ausblick in die Landschaft im Suermondt-Museum zu Aachen, das voll bezeichnet ist, wird das »Belleblasertje« im Besitz von Jan Boursse gewesen sein. Eine Frau im Zimmer, die Äpfel schält, besitzt die Städtische Galerie in Straßburg. Hier kontrastiert der Korb mit blutigem Fleisch und die gelben Äpfel mit der blauen Schürze der Frau. In einem Bilde, das 1882 auf einer Ausstellung in Brüssel von E. Ruelens unter dem Namen des P. de Hooch ausgestellt war, und das seither verschollen ist, läßt uns der Künstler wieder in ein einfaches Bürgerhaus blicken: an hohem Kamine sitzt eine junge Frau, links ihr kleines Kind. Die Farben sind ähnlich wie im Wallaceschen Bilde; namentlich durch das matte Gelb der Decke im Vordergrunde ist die Farbenwirkung eine ähnliche. Ungewöhnlich ist, daß wir auch die Fenster zu sehen bekommen; doch hat sich der Künstler deshalb nicht auf eine kompliziertere Lichtgebung eingelassen. Ganz ähnlich ist die Komposition des Bildes im Rijks-Museum zu Amsterdam, das die Jahreszahl 1661 trägt: eine Frau, die spinnt, sitzt neben dem großen Kamin, zur Seite der Mann. Auch hier der Gegensatz zwischen dem warmen Rot des Fliesenfußbodens und kühlen grünlichen und gelblichen Tönen in den Kostümen. In englischem Privatbesitz, bei Mr. Humphry Ward in London, befindet sich das nebenstehend abgebildete, voll bezeichnete Gemälde: ein Mann und ein Knabe beim frugalen Mahl. Das Stilleben auf dem Tisch spielt auch hier eine wesentliche Rolle; aber während sonst der Künstler seine Figuren meist ganz nebensächlich behandelt und fast versteckt, sind hier Vater und Kind die Hauptsache und völlig porträtartig wiedergegeben. Der Junge mit dem breiten häßlichen Gesicht ist wohl derselbe, den wir, etwas älter, als »belleblaeser« in dem Berliner Bilde wiederfinden. Die Färbung ist klarer aber neutraler, die Behandlung präziser und bestimmter wie in den meisten vorgenannten Bildern. In der trockenen Sorgfalt und dem Porträtcharakter, selbst im Typus des Alten mit seiner breiten Pelzmütze, erinnert das Bild an die eigentümlichen, fast Denner-artig fleißigen, pedantischen Bilder des Monogrammisten I S, dessen Name noch nicht gefunden ist, der aber gleichfalls dem Gefolge Rembrandts in Amsterdam zugerechnet werden darf, wenn auch in einer früheren, mehr an Dou und die Leydener Genossen erinnernden Weise.

Dem »frugalen Mahl« in der Wardschen Sammlung sehr nahe in Motiv und Auffassung steht ein bisher als unbekannt bezeichnetes Bildchen in der Sammlung Thieme zu Leipzig, das einen Alten beim Tischgebet zeigt. Hier ist die Färbung ähnlich wie in dem Straßburger Bilde, aber noch kräftiger: das tiefe Blau der Jacke kontrastiert pikant mit dem Grün des Kruges; auch ist die plastische Wirkung der Figuren vor der hellen Wand und die malerische, breitere Behandlungsweise ungewöhnlich für Boursse.

Ganz im Charakter des Wardschen Bildes ist die »Scheune mit dem Strohschneider«, die als Metsu[1]) mit der Sammlung D'Hautpoul im Juni d. J. in Paris ver-

[1]) Wie der Name G. Metsu, so wird auch wohl das Datum 1649 auf dem Bilde, das der Katalog angibt, eine Fälschung sein.

steigert worden ist. Auch hier das Stilleben rechts neben dem Faß und die gleiche nüchterne porträtartige Behandlung der drei Figuren, wohl eines Ehepaares mit ihrem Jungen, bei ihrer häuslichen Beschäftigung. Das Boymans-Museum in Rotterdam besaß ein charakteristisches, leider bei dem Brande 1864 zerstörtes Werk des Künstlers: eine Frau bei der Toilette, im Grunde eine Magd, die das Bett macht. »Dieser Winkel war eines P. de Hooch würdig« sagt W. Bürger über das Bild. In der Versteigerung Pieter Locquet zu Amsterdam, 1783, befand sich unter der Benennung Boutze ein Interieur mit einer Frau, die klöppelt, am Kamin ein Junge, der ißt; also gleichfalls schon nach dem Motiv ein ganz bezeichnendes Werk unseres Künstlers. Abweichend von dem, was wir sonst von ihm kennen, ist das von Kramm in der Versteigerung Baron van Heeckeren zu Utrecht, 1846, erwähnte »männliche Porträt in alter Tracht«, das, wie jene Bilder, bisher nicht wieder aufgefunden ist.

Esaias Boursse scheint, nach dem Inventar des Besitzes seines Bruders Jan, auch viel gezeichnet zu haben. In der Versteigerung der Sammlung Lannoy zu Amsterdam im November 1890 befanden sich zwei Zeichnungen unter seinem Namen, deren Darstellung »Die Vesper« wohl auf ihn passen würde, während die Bezeichnung mit einem Monogramm LB und der Jahreszahl 1653 dies unwahrscheinlich macht. Die Kunsthalle zu Hamburg besitzt eine nach Rembrandt kopierte Zeichnung in Sepia, eine Genreszene, voll bezeichnet J. Boerse fec. Sie zeigt einen mäßig begabten Künstler aus der Nachfolge Rembrandts, der hier dem Philips Koninck nahe steht. Sollte sie von Jan Boursse, Esaias' Bruder, herrühren, der dann auch eine Zeitlang, wohl als Dilettant, sich unter Rembrandts Leitung der Kunst gewidmet hätte?

Es ist kein reiches, kein vielseitiges Œuvre, das uns Esaias Boursse hinterlassen hat, und mit der Ausnahme des Gemäldes von 1656 erscheint der Maler darin als ein wenig selbständiger Künstler zweiten Ranges mit einem gewissen dilettantischen Zug, wie er in ähnlicher Weise seine ihm vielfach verwandten gleichzeitigen Landsleute: die Koedijck, Vrel, Janssens usf. kennzeichnet. Bescheidene Innenbilder aus dem kleinbürgerlichen Leben Hollands, beschränkte Winkel aus dem Wohnzimmer, Hof oder Stall kopiert der Künstler mit ängstlicher Sorgfalt nach der Natur, wohl aus seiner nächsten Umgebung, der er auch die einzelnen wenig geschickt in den Raum gesetzten Figuren entlehnt zu haben scheint, die mit derselben ängstlichen Sorgfalt nach dem Leben gemalt sind. Selten nur gelingt ihm eine wirklich abgerundete Komposition, wie in dem Jugendwerke der Wallace Collection, und nur hier hat er auch malerisch ein Meisterwerk gegeben. Selbst in der Erfindung dieser bescheidenen Interieurs ist Boursse ebensowenig originell, wie die ganze Gruppe der gleichartigen Amsterdamer Kleinmeister aus Rembrandts Umgebung, die wir eben namhaft gemacht haben. Diese Stubenecken, diese kleinen Höfe und ähnlichen Innenräume erscheinen wie Ausschnitte aus den Gemälden eines P. de Hooch oder gelegentlich auch eines Nicolas Maes; und während P. Janssens dem P. de Hooch nachahmt in der Darstellung der sonnenbeschienenen Innenräume und dadurch, trotz der puppenhaft ungeschickt hineingestellten Figuren, gelegentlich Beleuchtungseffekte und Raumwirkungen erzielt, die denen seines Vorbildes ganz nahe kommen, erstrebt Boursse nur die malerische Erscheinung solcher »Winkel« mit der sauberen Nachbildung allen Kleinkrams, den er darin anhäuft. Auch wenn hervorragende Leistungen dieser Künstler nur vereinzelt sind, so tragen ihre Werke dazu bei, das Bild der holländischen Malerei klarer und vollständiger uns erscheinen zu lassen.



Adolph von Menzel
Wolkenstudie, Ölgemälde
Im Besitz des Herrn G. Horn zu Braunschweig

AUS MENZELS JUNGEN JAHREN

VON HUGO VON TSCHUDI

Die große Menzelausstellung der Nationalgalerie brachte denen, die mit dem Schaffen des Meisters einigermaßen vertraut waren, keine eigentlichen Überraschungen. Nicht neue Seiten seines Wesens offenbarten sich, aber die Gesamtheit seiner Erscheinung war es, was so überwältigend wirkte. Dieses feste, zielbewußte Streben vom ersten bis zum letzten Strich, diese klare, scharfe Intelligenz, die allem Problematischen fern stand, der unbeugsame Charakter, der nur eins kannte, rastlose, unermüdliche Arbeit in fest vorgezeichneter Richtung. Wenige Künstler werden auf ein gleich gewaltiges Arbeitspensum haben zurückblicken können; sicher aber hat sich nie das Lebenswerk eines Künstlers in solcher Fülle den Blicken anderer gezeigt.

Hatte sich der Beschauer von dem verblüffenden Eindruck der Masse erholt, sich an dem bunten Vielerlei der Spätwerke unterhalten, die sichere Charakteristik der Friedrichshistorien bewundert, so kehrte er immer wieder zu einer Gruppe von kleineren Bildern zurück, die, obwohl sie beinahe alle einzeln schon bekannt geworden waren, in ihrer Vereinigung doch etwas Neues, Fremdartiges, fast Beunruhigendes in das sich im übrigen ruhig entwickelnde Werk des Meisters brachten. Man glaubt den sonst so gemessenen künstlerischen Pulsschlag lebhafter, unregelmäßiger pochen zu fühlen. Die

Bilder sind zwischen der Mitte der vierziger Jahre und der ersten Hälfte der fünfziger Jahre entstanden, also etwa zwischen dem dreißigsten und vierzigsten Lebensjahre Menzels. Sie entstammen den kritischen Jahren, da das große Talent aus der traditionellen Kunstübung der ersten Jugend heraus nach einer persönlichen Ausdrucksweise ringt und in denen es sich entscheidet ob er die Kraft und die Ausdauer hat ein Führer auf neuen Bahnen zu werden.

Die Werke dieser Zeit boten Anlaß zu mancherlei Betrachtungen, die hier in zwangloser Form und ohne Absicht auf Vollständigkeit vorgebracht werden mögen. Es traf sich glücklich, daß im Anhang Briefe mitgeteilt werden können, die der Künstler während ebendieser Periode an den vertrautesten Freund seiner Jugend gerichtet hat. Sie werden ganz wesentlich dazu beitragen, das unserem Geschlecht entrückte Bild des jungen Menzel, das die Ausstellung künstlerisch erweckt hat, auch menschlich zu beleben.

Wer von Menzels Kunst sprechen will, muß mit seinen Zeichnungen beginnen. Der zeichnende Menzel ist eine Erscheinung für sich; an Qualität der Leistung hat er wenige seinesgleichen, an Quantität übertrifft er alle. Durch alle Tage seines langen Lebens reiht er unermüdlich Blatt an Blatt; in den ersten Jahren arbeitet er ausschließlich mit dem Zeichenstift, und in den letzten fünfundzwanzig Jahren überwiegt seine zeichnerische Tätigkeit wiederum völlig. Er nannte einmal seine Linke, mit der er zeichnete, seine Liebe (während er die Rechte zum Ölmalen gebrauchte). Er vermag in der Tat mit schwarz und weiß alles zu sagen, was ihm am Herzen liegt, und er sagt es in vollendeterer Weise als in irgendeinem anderen Material. Da die Farbe selten bei ihm ein eigentlich künstlerisches Leben gewinnt, sondern nur zur Charakteristik dient, wirkt die Charakteristik da, wo sie mit einfacheren Mitteln erreicht wird, künstlerischer. Man vergleiche nur die Illustrationen zu den Friedrichsbüchern mit den großen Friedrichsbildern, um sich zu überzeugen, daß die Farbe keine Steigerung bedeutete. Ja, Menzel erreicht mit dem Bleistift eine Fähigkeit, das Stoffliche der Gegenstände wiederzugeben, wie es ihm wenigstens mit der Ölfarbe nicht gelingt, wo er nie das Stoffliche des Pigments vergessen macht.

Von den siebziger Jahren an werden Menzels Zeichnungen breiter, malerischer (während merkwürdigerweise seine Malereien zeichnerischer, detaillierter und kleinlicher werden); das weiche Zimmermannsblei dient ihm zur Erreichung großer Tiefe und starker Effekte. Erst in der letzten Zeit, wohl bei abnehmendem Sehvermögen, erhalten die Zeichnungen durch die weitgehende Wischerbehandlung eine flaue weichliche Wirkung.

Aber ausgezeichnet in jeder Beziehung sind die Blätter aus seiner Jugend. Eine Reihe von Porträtzeichnungen, die der Künstler in seinen zwanziger Jahren ausführt, rücken ihn sofort in die Nähe von Meistern wie Gottfried Schadow und Franz Krüger. Daß dieses letzteren knappe, ausdrucksvolle und sachliche Vortragsweise den größten Einfluß auf Menzel gehabt, scheint mir zweifellos, obwohl sein Name nie unter den Künstlern genannt wird, mit denen dieser verkehrt. Aber das kleine Porträt Menzels, das Krüger gezeichnet, belegt ihre Beziehungen. Wohl die früheste Porträtzeichnung Menzels, in der sich eine persönliche Note meldet, ist das Selbstbildnis, das ihn in seinem neunzehnten Jahre darstellt.[1]) Der beobachtende, etwas nach oben gerichtete

[1]) Das Blatt, das in der Sammlung der Hochschule für bildende Kunst ein ziemlich unbeachtetes Dasein fristete, trägt den Stempel des »Vereins der jüngern Künstler in Berlin«. Die Unterschrift besagt, daß Menzel im Februar 1834 in diesen Verein aufgenommen wurde:

Blick, das starke, eigenwillige Kinn geben sein Wesen schon ganz bestimmt wieder. Technisch weit reifer und wirklich ein kleines Meisterwerk ist das acht Jahre später entstandene Bildnis seiner Mutter, es ist auch von einer Intensität des Ausdrucks wie er sie kaum wiedererreicht hat. Diese Zeichnung und andere ähnlicher Art wie das Porträt der Schwiegermutter seines Freundes Puhlmann gehen durch ihr stärkeres Temperament doch über Krügersche Leistungen hinaus und lassen an verwandte Blätter von Ingres denken, obwohl natürlich dem Franzosen eine ganz andere künstlerische Kultur zur Seite steht als dem autodidaktischen Berliner.

Zahlreich sind in dieser frühen Zeit die Landschafts- und Architekturzeichnungen, die letzteren meist als Vorstudien für die graphischen Arbeiten, die ersteren gewöhnlich wohl ohne weitere Absicht, nur aus Freude an dem Naturbild entstanden; doch finden sich unter ihnen auch einige, die, worauf später noch zurückzukommen ist, ausgeführten Ölbildern zur Grundlage dienten. Alle diese Zeichnungen haben durch die Klarheit der Schilderung und die Ökonomie der technischen Mittel einen großen Reiz. Menzel ist dabei nie auf eine malerische Wirkung ausgegangen, sondern mit wenigen, fast nur den absolut notwendigsten Strichen ist der Charakter eines Bauwerkes, die Struktur des Geländes zur Anschauung gebracht. Ja, auch die Wahl der Motive scheint kaum von künstlerischen Erwägungen aus getroffen, vielfach sind es Ausschnitte aus der Natur, wie sie der zufällige Ausblick aus einem Fenster bot (eins seiner schönsten Bilder verdankt einer solchen Zufallssituation seine Entstehung). Und ebensowenig wird das einmal gewählte Motiv künstlerisch zurechtgestutzt. In einem seiner Briefe hat es Menzel, glaube ich, einmal geradezu ausgesprochen, daß es in der Natur nichts Unwesentliches gäbe (was ja für die Natur zweifellos richtig ist).

Den breitesten Raum aber nehmen in dieser Periode Menzels Studien zu den großen Holzschnitt- und Lithographiewerken ein. Man weiß, mit welch wissenschaftlicher Genauigkeit er alles nachzeichnete, was ihm aus der Zeit seines Helden in die Hände kam, von Pesnes lebensvollen Friedrichsbildern bis herab zu den Rocklitzen und den Gamaschenknöpfen der in den Zeughäusern aufbewahrten Uniformen. Er arbeitet wie der Historiker, der sich erst mit dem ganzen Quellenmaterial einer Zeit vertraut macht und dann mit dichterischer Divinationsgabe die geheimen Zusammenhänge der Dinge und das innere Leben der Persönlichkeiten darstellt. Aus den Urkunden der äußeren Erscheinung der friderizianischen Welt bildet Menzel mit schöpferischen Händen die Gestalten des großen Königs und der Seinigen. So lebensvoll gestaltet er sie, daß wir gar nicht fragen, ob sie wirklich echt sind. Er überzeugt uns, daß sie so und nicht anders waren, und deshalb sind sie echt.

So zeichenfroh der junge Menzel ist, eins unterscheidet seine Produktion von der nicht minder umfangreichen seiner alten Jahre. Später zeichnete er, um zu zeichnen, was ihm vor Augen tritt, es braucht nicht einmal den Reiz des Ungewöhnlichen zu haben. Er zeichnet als Exerzitium wie ein Klaviervirtuose, der täglich so und so viele Stunden übt. Fritz Werner erzählt, daß Menzel bei einem Besuch von Barbizon im

---

es war wohl Sitte, daß die neuen Mitglieder ihr Porträt stifteten. Die Aufnahme war einstimmig erfolgt als Ehrung für die kurz zuvor erschienenen Lithographien zu »Künstlers Erdenwallen«, denen, wie bekannt, Schadow selbst eine lobende Besprechung widmete. Ich weiß nicht, ob schon bemerkt wurde, daß Menzel auf dem fünften Blatt dem jungen, in Verzweiflung vor seinem Bild sitzenden Künstler seine eigenen Züge lieh. Die Ähnlichkeit auf dem hier wiedergegebenen Originalentwurf, den die Nationalgalerie besitzt, mit dem Selbstbildnis ist überzeugend. Im übrigen bietet freilich Menzels Leben keinerlei Ähnlichkeit mit dem romantischen Schicksal des »Erdenwallers«.



Adólph von Menzel
»Selbstkampf«, aus dem Zyklus »Künstlers Erdenwallen«, Bleistiftzeichnung
In der K. Nationalgalerie zu Berlin



Adolph von Menzel
Selbstbildnis, Bleistiftzeichnung
In der Sammlung der K. Akademie der bild. Künste zu Berlin

Sommer 1868, als sie um fünf Uhr morgens auf den Omnibus warteten, plötzlich sein Skizzenbuch hervorzog und den Karabiner an dem Eimer eines Ziehbrunnens abzeichnete.

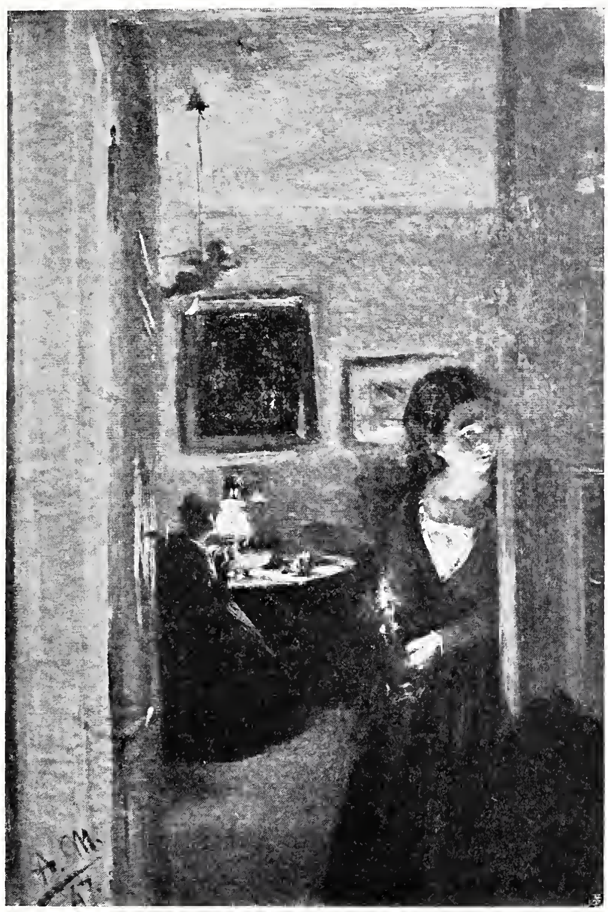
Anders in der Frühzeit. Hier sind die Zeichnungen nicht Selbstzweck, sondern, zumeist wenigstens, nur Vorbereitung. Sie dienen der Habhaftwerdung einer Erscheinung zur freien Verwendung in einer Komposition oder als Vorlage oder Grundlage für Bilder. Und auch die feinen, so intimen Porträtzeichnungen, von denen wir ausgingen, finden während des letzten Vierteljahrhunderts von Menzels Tätigkeit kaum ein Pendant. Jeder Kopf ist ihm jetzt recht, an dem er seine Geschicklichkeit üben kann.

Nichts anderes, weder das Walzwerk noch die großen Friedrichsbilder, noch gar seine geistsprühenden Illustrationen hat Menzel so populär gemacht wie die Guaschen. In der Mitte der fünfziger Jahre etwa einsetzend, werden sie von den achtzigern ab die herrschenden Leistungen seiner malenden Rechten. War doch seine letzte Arbeit, die er noch auf das Reißbrett gespannt im Atelier zurückließ, ein mit Deckfarben ausgeführter Charakterkopf: Der Parlamentarier. Sie waren so recht danach angetan pour épater le bourgeois, mit ihrer witzigen, durchaus nicht satirischen Schilderung des Philisteriums zu Hause, auf Reisen, im Bad, mit ihrer miniaturhaften Wiedergabe des kleinsten und feinsten, mit der stupenden Charakterisierung des Stofflichen. Es sind Meisterwerke darunter, wie einige Kircheninterieurs, mehrere Blätter des Kinderalbums, der Hofball in Rheinsberg. Dieses letztere von einem Duft, einer Weichheit des Tones, wie man ihn diesem nüchternen Material nicht zutrauen möchte. Aber deswegen hat Menzel wohl kaum die Deckfarbe bevorzugt, weil ihr auch besondere künstlerische Wirkungen abgerungen werden konnten, sondern weil sie seinen immer mehr auf pointierte und detaillierende Darstellung ausgehenden Absichten in hohem Maße entgegenkam. In weit höherem Maße jedenfalls als die Aquarelltechnik, die ihre feinsten Reize in einer raschen die Frische des ersten Eindrucks festhaltenden Behandlungsweise entfaltet. Dieses Letzte der Aquarellmalerei hat Menzel freilich nie ausgeschöpft, das Impressionistische lag ihm nicht (obwohl es schon in der Zeit lag, wie Turner beweist); auch wo er flüchtige Erscheinungen wie Wolkenbildungen, aufsteigenden Rauch, die Flammen einer Feuersbrunst wiedergeben will, wo er sie auch nur als Studien wiedergeben will, verweilt er mit einer gewissen Pedanterie, die nichts von den wechselnden Phasen des Schauspiels missen möchte. Aber er hat in seinen jungen Jahren viel und gern mit Wasserfarben gemalt und Blätter von großer Lebendigkeit der Erscheinung geschaffen. Es finden sich darunter Innenansichten von Kirchen, Ruinen, Landschaften, ungemein frische Studien aus dem Hochgebirge, die ganz modern anmuten. Am berühmtesten jedoch sind seine Aquarellbildnisse geworden, wie das der Frau Eduard Meyerheim, des Dr. Puhlmann, des Major Leithold, des Dr. Eitner, die den gezeichneten Porträten nur deshalb nicht ganz ebenbürtig sind, weil sein Farbengefühl nicht die Höhe seiner Empfindung für die Form erreicht. Sie alle stehen, wie das auch bei Krüger der Fall ist, mit dunkler Silhouette auf dem weißen Papiergrunde, höchstens daß einmal die Umgebung ganz flüchtig mit ein paar Strichen angedeutet erscheint. Immer aber soll das Interesse ganz auf die Erscheinung des Dargestellten konzentriert werden. Das Bildnis des Dr. Eitner hat Menzel nochmals, in seinen spätesten Jahren, wiederholt. Wie er das getan, illustriert auf das schlagendste die Wandlung, die sich in seinem Altersstil vollzogen hat. Die Haltung des Mannes ist in beiden Fällen identisch, er liest in einem Buche, das die Linke, bei aufgestütztem Ellbogen, hält. Auf dem älteren Bildnis fehlt jede weitere Andeutung.



Vielleicht hat die durch das Lesen mit aufgestütztem Arme bedingte Haltung Menzel aus formalen Gründen interessiert, das wahrscheinlichere ist, daß diese Haltung für den Dargestellten charakteristisch war. Statt dieser Knappheit der Darstellung nunmehr ein witziges Ausmalen, Erratenlassen einer besonderen Situation, eine Art Rebus, wie sie Menzel ja allezeit liebte. Der Doktor sitzt in einem Zimmer mit dem Rücken gegen ein geöffnetes Fenster. Es ist aber nicht sein Zimmer, denn in der Rechten hält er den Regenschirm. Auf dem Stuhl, in dem er Platz genommen, bauscht sich ein weiches Kissen, das verrät, daß hier eine Dame gesessen. Auf dem Schreibtisch nebenan steht ein geöffnetes Tintenfaß und auf einem Briefbogen liegt eine Feder. Also: Dr. Eitner ist zu Besuch bei einer Dame, die, als er angemeldet wurde, rasch die Feder beiseite legte, um Toilette zu machen. Da sich dieses Geschäft in die Länge zieht, hat der Doktor den eben verlassenen Stuhl eingenommen und ein Buch ergriffen, um sich die Zeit zu vertreiben.

Diese Art Redseligkeit, die durch das Vielerlei der Zutaten nicht etwa eine Individualität präzisieren will, sondern nur eine zufällige Situation ausmalt, kennt Menzel in seiner Jugend nicht. Die gleiche Erscheinung wird sich bei den Ölbildern nachweisen lassen.



Adolph von Menzel
Innenraum mit der Schwester des Künstlers, Ölgemälde
Im Besitz der Frau Krigar-Menzel zu Berlin

Nur während eines Jahrzehnts etwa hat sich Menzel des Pastellstifts bedient. Das früheste Blatt datiert von 1847, das späteste von 1859. Das Pastell von 1901 »Der neue Haushahn«, das auf der Ausstellung zu sehen war, scheint eine völlige Ausnahme zu sein. In dieser knappen Zeitspanne entsteht eine große Anzahl von Pastellblättern. Es ist die Zeit seines besten Mannesalters, in der ihm die reifsten Werke gelingen. Zugleich die Zeit, da seine Farbe die gesundeste Kraft, zuweilen selbst einen raffinierten Geschmack erreicht. An diesen Vorzügen haben die Pastelle vollen Anteil. Es sind Blätter darunter, die zu Menzels glücklichsten Leistungen zählen, wie der »Aufbewahrungssaal während des Museumsbaues«. Das stumpfe Weiß der Gipsabgüsse verbindet

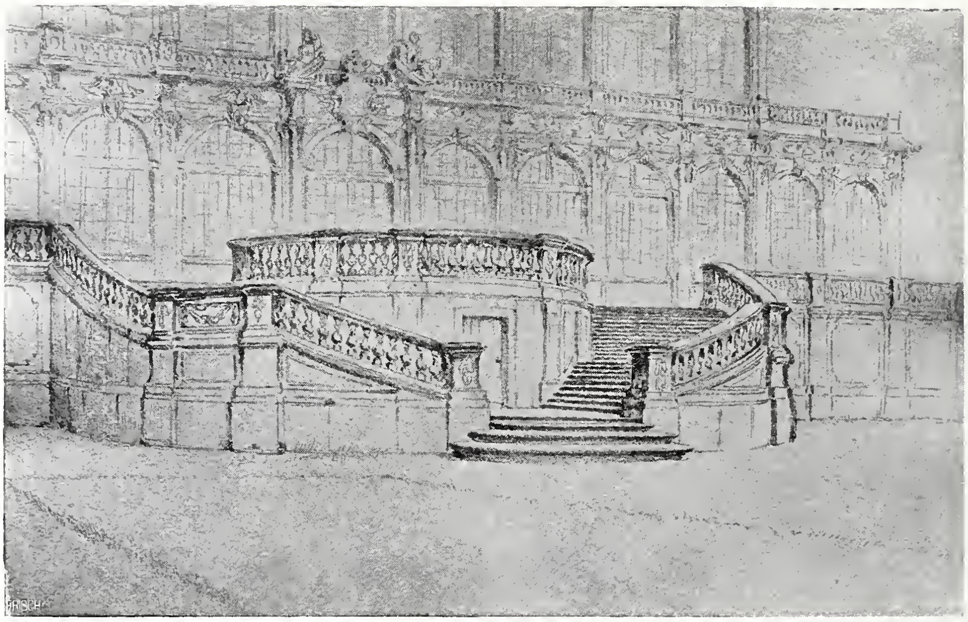
sich mit dem roten Glanz der Porphyrsäulen und dem trockenen Braungelb des Papiergrundes, der überall zutage liegt, zu einem überraschend wahren und feinen Klang. Und wenn die in Unordnung geratene antike Götter- und Heroenwelt, deren zufällige Situation er sicher treu wiedergegeben hat, sich dennoch zu schönster Bildwirkung gruppiert, so beruht das auf dem klugen Herausheben der so interessant verkürzten Patroklosgruppe und der nur andeutenden Weise, mit der die Reliefs im Vordergrund und das mächtige Haupt des Canovaschen Löwen behandelt sind. Die feine koloristische Stimmung des Blattes mit der beim Lampenschein lesenden Dame sucht unsere Nachbildung zu veranschaulichen. Menzel zeichnete mit dem Farbstift auch einige weitgeführte Porträte, wie die lebensgroßen Köpfe von Sohn und Töchtern seines Freundes Arnold und die Halbfigur des Hamburger Schriftstellers Heinrich Smidt, dessen behäbigen Philistertypus er in Haltung, Ausdruck und Farbe ganz überzeugend schildert. Besonders häufig aber begegnen wir Studien zu seinen Gemälden, namentlich den Friedrichsbildern, und mehr oder weniger skizzenhaften Darstellungen aus dem Leben. Wir sehen Konzertpublikum andächtig lauschend und seine Eindrücke geschwätzig austauschend, Wähler im Wahllokal, Reisende auf dem Dampfschiff oder im Eisenbahncoupé, die Fütterung wilder Bestien in einer Menagerie, ja sogar einen Tierbändiger, der in einem Eisenkäfig Leoparden durch Reifen jagt. Alles das sehr lebendig, sehr charakteristisch, von einer diskreten, nicht störenden Farbigkeit, aber wohl meist, wie die vielfach vorkommende Bleistiftaufschrift andeutet, aus der »Erinnerung« gezeichnet. In diese Kategorie nachträglich festgehaltener Impressionen gehört gewiß auch das (man verzeihe den Ausdruck) reizende Pastell der tanzenden Pepita da Oliva, die mit der Grazie ihrer Bewegung und der Lieblichkeit ihres Köpfchens zu beweisen scheint, daß Menzel dem alten Wrangel gegenüber, der ebenso tapfer wie erfolglos für die Reize der Hofdamen vom Krönungsbild eintrat, sicher im Recht war.



Adolph von Menzel
Blick von einem Balkon des K. Schlosses zu Berlin, Ölgemälde
Im Besitz der Frau Krigar-Menzel zu Berlin



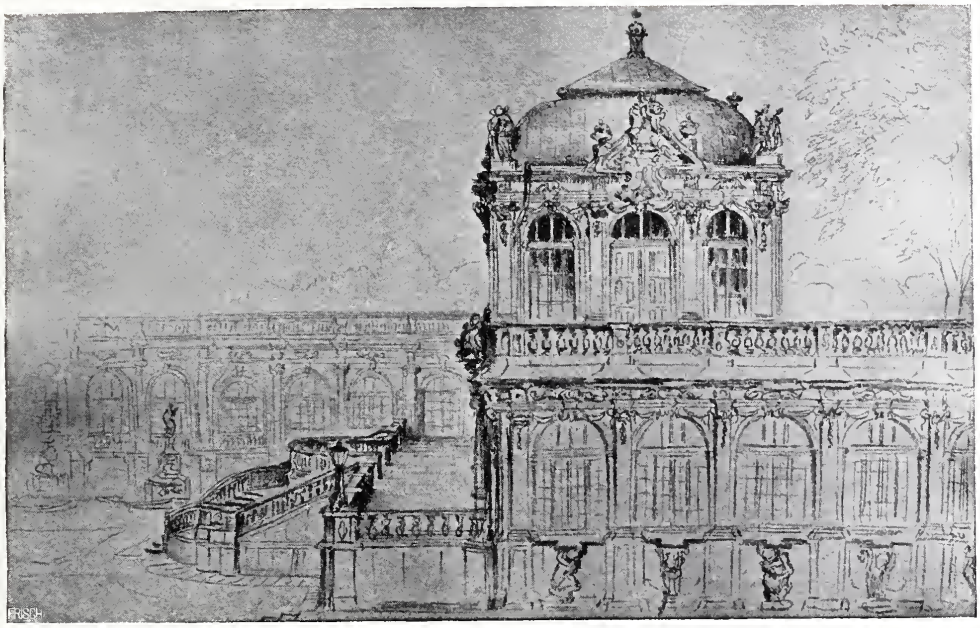
Adolph von Menzel
Bleistiftbildnis der Mutter des Künstlers
Im Besitz der Frau Krigar-Menzel zu Berlin



Adolph von Menzel
Terrasse aus dem Dresdner Zwinger, Bleistiftzeichnung
Im Nachlaß des Künstlers

Es ist gewiß kein Zufall, daß Menzel in diesen zwölf Jahren, in denen er mehr Ölbilder malt als in seinem ganzen übrigen Leben zusammengenommen, auch für Skizzen und Studien zur Farbe greift. Und ebensowenig, daß ihm hierfür der Pastellstift besonders willkommen war, der, in der Handhabung dem Bleistift (der nun etwas in den Hintergrund tritt) verwandt, mit Leichtigkeit seinen koloristischen Absichten folgte. Ja, die besonderen technischen Bedingungen des Pastells ließen ihn diese Absichten sogar reiner und sicherer erreichen, als es ihm durch die Art, mit der er die Ölfarbe behandelte, je möglich war.

In seinem einundzwanzigsten Jahre malte Menzel sein erstes Ölbild »Die Schachpartie«. Ich kenne das Bild nicht, das verschollen scheint. Es war wohl eine freie Komposition wie alle Bilder der nächsten Jahre. Nach seiner eigenen Aussage fertigte er es mit einer mühselig autodidaktischen Technik, mehr knetend als malend. Sein zweites Bild »Der Feind kommt«, das auf der Ausstellung zu sehen war, läßt von technischer Unbeholfenheit nicht mehr viel merken; manche Einzelheiten sind geschickt, fast virtuos behandelt. Dagegen ist die Schilderung des Vorganges ziemlich lahm, und die Wichtigkeit, die der Darstellung der »historischen« Requisiten beigelegt ist, läßt auf den Einfluß belgischer Vorbilder schließen. Von den Bildern der nächsten Jahre brachte die Ausstellung nur zwei, ein junges Mädchen bei der Toilette, in Technik wie Auffassung von Eduard Meyerheim abhängig, und als letztes dieser Bildergruppe und wohl auch als das reifste den Gerichtstag. Auch hier noch das Kostüm einer vergangenen Zeit und etwas theatralisches Pathos. Die Erzählung jedoch ist klar und knapp und die



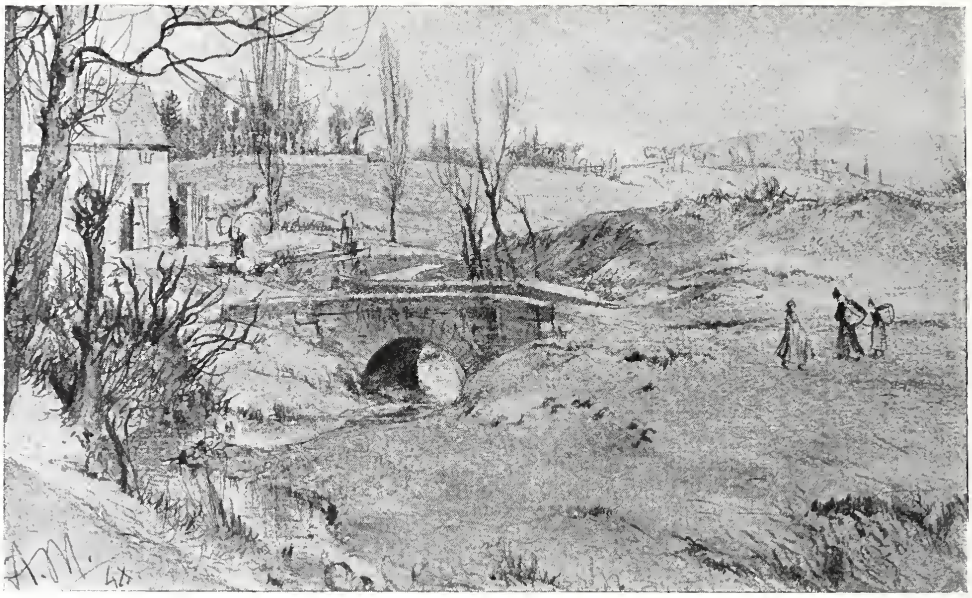
Adolph von Menzel
Pavillon aus dem Dresdner Zwinger, Bleistiftzeichnung
Im Nachlaß des Künstlers

Charakteristik der Figuren scharf, fast ohne Übertreibung. Physiognomisches Interesse, erzählt Menzel in seinen Briefen, hat ihn zur Wahl des Gegenstandes geführt. Eine kleine Ölskizze zeigt deutlicher als das ausgeführte Gemälde, wie intensiv ihn doch auch das Beleuchtungsmotiv beschäftigt hat.

Die sämtlichen Bilder dieser vier Jahre 1836 bis 1839 — zu nennen sind noch die »Konsultation beim Rechtsanwalt«, der »Familienrat«, »Weltgeistlicher und Mönch im Keller« — sind sogenannte Genredarstellungen; die meisten suchen das Malerische in den historischen Kostümen (des Dreißigjährigen Krieges) und absonderlichen Lokalitäten. Sie bewegen sich durchweg in konventionellen Bahnen und scheinen alle beim Publikum (und der Kritik) Erfolg gehabt zu haben. Man könnte sagen, Menzel erholte sich in diesen profanen Darstellungen von den großen Staatsaktionen der »Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte«, obwohl er sich für diese nur der lithographischen Kreide und für jene der schweren Ölfarbe bediente.

Mit dem Jahre 1840 tritt eine Pause im Bildermalen ein. Es entstehen die Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen und die »Radierversuche«; das Armeewerk und die Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen werden begonnen.

Nun aber vollzieht sich ein merkwürdiger Umschwung. Seit 1845 malt Menzel Bilder, scheinbar sehr anspruchslos, wie sie damals jedenfalls nicht landläufig waren, anfangs in rascher Folge und zahlreich (mit der Freude des Entdeckers), später mehr vereinzelt. In der Tat entdeckt er nun die Schönheit oder doch die malerische Verwertbarkeit seiner nächsten Umgebung und seiner eigenen Zeit. Mit einem Wort, er malt zum erstenmal nach der Natur. Allen diesen Bildern eigentümlich war, daß sie



Adolph von Menzel
Hessische Landschaft, Bleistiftzeichnung
Im Besitz des Herrn M. Liebermann zu Berlin

nicht an die Öffentlichkeit traten. Sie blieben in der Behausung des Künstlers und wurden von diesem selbst vergessen oder nicht beachtet. Noch bei den Würdigungen, die dem achtzigjährigen Meister galten, war diese Seite seiner Tätigkeit nicht in Rechnung gesetzt. So kam es, daß lebensvollste Schöpfungen Menzels im Staube seines Ateliers schlummerten, bis ein findiger Kunsthändler sie in den allerletzten Jahren nach und nach ans Licht zog und vor das staunende Publikum stellte. Man fand und bewunderte in diesen bescheidenen Sachen malerische Werte, die in gleicher Stärke und Reinheit in Menzels großen und berühmten Werken nicht vorhanden waren.

Gleich das früheste dieser Bilder, das Balkonzimmer von 1845 in der Nationalgalerie, wirkte nun nach einem halben Jahrhundert fast wie frischeste Gegenwartskunst. Ein einfaches, spärlich möbliertes Zimmer, wie es ihm (und wohl den meisten seiner malenden Zeitgenossen) *früher* auch nicht als Schauplatz seiner schön kostümierten Figuren recht gewesen wäre. Und nun nicht einmal mehr Schauplatz, auch nicht für den bescheidensten Vorgang, oder doch noch ein Schauplatz? Aber für Dinge, wie sie ein malerisch empfindendes Auge ergötzen, ein Auge, das der Seele künstlerische Sensationen übermittelt, auch wenn sie nicht romantisch gewürzt oder gemütvoll überzuckert sind; für ein Auge, das sich ganz unmittelbar (wenn auch nicht naiv!) an der Schönheit des lichtdurchflossenen Raumes freut, an der weichen Linie der vom Wind geblähten Gardine, an dem Zusammenklang der braunroten Mahagonitöne mit dem feinen Grün der Wand und dem Weiß des Vorhangs, an der fast unmerklich zarten Nuance, mit der die Farben im Spiegelbild erscheinen. Diese und viele andere Wunder, die sich mit dem plumpen Wort nicht fassen lassen, spielen sich auf dem bescheidenen Schauplatz des Balkonzimmers ab. Daß Menzel im Jahre 1845 derlei zu sehen und



Adolph von Menzel
Bleistiftstudie zum Bilde: Bauplatz mit Weiden
Im Nachlaß des Künstlers

darzustellen wußte, hebt ihn gewiß über die meisten der gleichzeitigen Maler hinaus. Wenn ein modernes Auge in seinem Bilde noch etwas vermißt, so sind es die dämpfenden Lufttöne. Das braune Holz der Stühle zum Beispiel würde heute kaum jemand so positiv und hart hinsetzen.[1])

Von ähnlichem Reiz, obschon von nicht so geschlossener starker Wirkung, ist das zwei Jahre später gemalte Schlafzimmer seiner neuen Wohnung in der Ritterstraße. Hier geht der Blick durch ein geöffnetes Fenster auf Gärten und Hinterhäuser. Das voll einströmende Licht überstrahlt das Bücherspind, die Wand mit dem Spiegel (das schönste Stück im Bild), das Bett, dessen Decke sich wundervoll weich über die gebauschten Federkissen spannt, und läßt eine etwas beengt am Fenster sitzende Figur nur als dunkle Silhouette erscheinen.

Eng an diese Bilder schließen sich andre um die gleiche Zeit entstandene Interieurschilderungen bei künstlicher Beleuchtung, belebt von den Genossen oder Gästen seines Hauses. Es sei nur an das eine erinnert, in dem ein junges Mädchen, des Künstlers Schwester, eine brennende Kerze in der Hand, an der Tür lehnt, während in der Tiefe des Raumes eine Frau am Tisch sitzt und arbeitet, und jenes andre, auf dem sich fünf Personen um einen ovalen, von einer Astrallampe beleuchteten Tisch gruppieren. Zur Linken sitzen der spätere Justizminister Dr. Maercker und ein befreundeter Jurist, miteinander plaudernd, auf dem Kanapee, das sich an der Wand hinzieht, zwei Frauen: die eine (Fräulein Menzel) lehnt sich mit etwas müdem Ausdruck in

[1]) Freilich erinnere ich mich, noch vor kurzem von einem unserer berühmtesten Maler den Ausspruch gehört zu haben: Ach was, in einem Zimmer gibt's keine Luft.

den Schatten zurück, die andre (Frau Maercker), auf deren feines, von einem Häubchen umrahmtes Gesicht das volle Licht fällt, scheint im Gespräch mit ihrem Visavis begriffen. Dieses Visavis nun ist köstlich und gibt dem Bild eine ganz besondere Note. Es ist niemand anders als Menzel selbst, der sich vom Rücken gesehen dargestellt hat. Das Gnomenhafte dieser Erscheinung, die durch den zurückgeworfenen mächtigen Kopf gleichzeitig etwas Kampflustiges erhalten hat, ist voll Charakter. Er scheint eben ein Wort »lanciert« zu haben, das seine Partnerin in sichtbare Verlegenheit setzt, die selbst in der unsicher zwecklosen Bewegung ihrer Hand zum Ausdruck kommt. Koloristisch ist dieses Bild lebhafter als das andre, es zeigt schon die Vorliebe für ein starkes Blau (oder Blaugrün) und Rot, dem wir bei Menzel in den nächsten



Adolph von Menzel
Schweine im Kornfeld, Aquarell
In der K. Nationalgalerie zu Berlin

Jahren oft begegnen, jenes aber hat mit seinen zart nuancierten grauen und braunen Tönen eine viel feinere und gar nicht konventionelle Stimmung.

Neben diesen gut beobachteten schlichten Arbeiten wirkt ein Bild wie »die Störung«, vom Jahre 1846 datiert, mit seiner anekdotischen Pointierung und der konstruierten Raumgestaltung einigermaßen rückständig.[1]) An einem barocken Prachtklavier sitzt eine junge Dame; sie wendet sich unwillig, ebenso wie die hinter ihr stehende Freundin, nach einem älteren Paar um, das im Hintergrund durch eine Tür eintritt. Hohe, an Sanssouci erinnernde Säle geben Gelegenheit zur Anbringung dreier

[1]) C. Arnold erzählt, daß Menzel das Bild schon 1843 begonnen hat. Es repräsentiert in der Tat eine Art Übergangsstadium von den frei komponierten früheren Bildern zu den nach der Natur gemalten späteren. Um die Beleuchtung genau zu studieren, hatte sich Menzel eine kleine Stube konstruiert und ein Miniaturklavier mit zwei Lichtchen und eine Puppe hineingestellt.



verschiedener Lichtquellen, und überdies scheint durch das geöffnete Fenster der Mond herein.

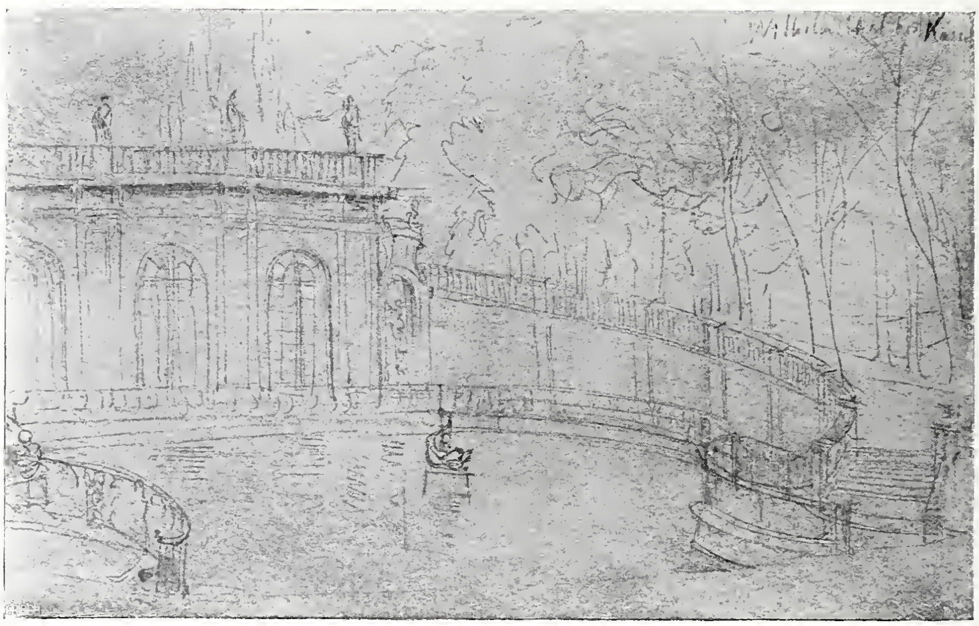
Aus solchen Studien und Vorarbeiten wuchsen dann die Beleuchtungsprobleme einiger Friedrichsbilder wie des Flötenkonzerts [1]), Friedrichs in Lissa und der Barberina bei Friedrich hervor.

Wenn Menzel auf den Balkon seines Zimmers in der Schöneberger Straße trat, so blickte er in die Tiefe eines großen Gartens mit dichtem Buschwerk, in dessen Schatten sich Wege schlängeln. Zwischen mächtigen Pappeln, die darüber hinausragen, wird ein Palast in den Formen der italienischen Hochrenaissance sichtbar. Dieser Anblick hat Menzel zu mancherlei Zeichnungen und Bildern angeregt. Hier entstanden die schönen Studien des bewölkten, von der Abendröte gestreiften Himmels, der sich über den Baumwipfeln aufbaut. Hier malte er seine bedeutendste Landschaft, den großen »Garten des Prinzen Albrecht«, der in voller Mittagssonne ruht. Dieses Motiv genügte ihm im Jahre 1846. Als er dreißig Jahre später das Bild wieder vornahm, malte er in die linke Ecke einige auf den Boden hingestreckte Gartenarbeiter, die ihre Siesta halten. Die Stimmung »Mittagsruhe« mußte unterstrichen werden. In demselben Jahre entstand ein kleines Bild, das als landschaftliche Darstellung ebenso frisch wirkte und ebenso unvoreingenommen geschaut wurde wie das Balkonzimmer als Interieurschilderung. Da, wo jetzt der Hafenplatz seine Häuserfront und die geradlinigen Kaimauern mit den arbeitenden Kranen zeigt, dehnte sich damals noch eine Vorstadtwildnis. An einem Wassergraben, der als Pferdeschwemme benutzt wird, steht eine Reihe von Weiden, deren blaugrünes, vom Wind aufgewühltes Laubwerk in der Sonne blitzt. Hinter der blauvioletten Fläche eines Krautackers wachsen die gelb und roten Ziegelwände eines Neubaus empor. Eine treibende Staubwolke bezeichnet die Richtung eines Weges. Es war sicher nichts Geringes, in diesem nach landläufiger Anschauung so gar nicht malerischen Stück Natur malerische Werte erkannt zu haben. Und die Lebendigkeit, mit der diese wiedergegeben sind, verdient gewiß alle Bewunderung. Es ist aber Sitte, gerade aus diesen und ähnlichen Werken eine Art mirakulöser Pfadfinderschaft Menzels zu konstruieren. Nicht nur soll er um ein Erhebliches über die gleichzeitige Entwicklung hinausgegangen sein, er soll gleich im ersten Anhieb die Errungenschaften einer viel späteren Zeit (gemeint ist der französische Pleinairismus) vorweggenommen haben. Derlei Behauptungen verraten eine geringe Vertrautheit mit der Tatsache der kunsthistorischen Evolution und mit deren Wesen.

Zunächst ist daran zu erinnern, daß schon der Berliner Karl Blechen das Malenswerte selbst einer Fabrikanlage mit rauchendem Schlot entdeckt hatte und daß das entschiedene Grün, das er in seinem »Palmenhaus auf der Pfaueninsel« durch die feinsten Abstufungen führt, ein Bruch mit der Tradition war. Blechen aber starb 1840, nachdem er in seinen letzten Lebensjahren arbeitsunfähig war. Es wäre merkwürdig, wenn dieser außergewöhnliche Landschafter von Menzel, der ein offenes Auge auch für die Kunst um sich herum gehabt, unbeachtet geblieben wäre.

---

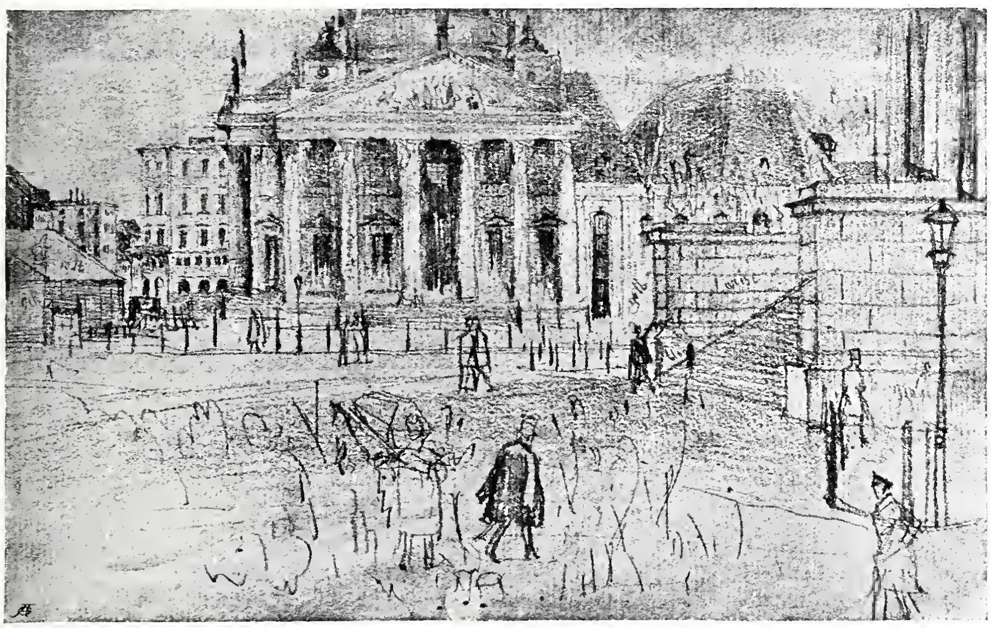
[1]) Menzel soll einmal geäußert haben, er hätte das Flötenkonzert nur um des Kronleuchters willen gemalt. Darin liegt gewiß *etwas* Wahres. Aber für den starken Anreiz, den ihm doch das Gegenständliche bot, spricht die Stelle in seinem Brief vom 6. Sept. 1840: Friedrich über Alles! mich hat nicht bald was so gegriffen. Der Stoff ist so reich, so interessant, so großartig, ja, ... so malerisch, daß ich bloß einmal so glücklich werden möchte, aus dieser Zeit einen Ziklus großer historischer Bilder malen zu können!



Adolph von Menzel
Ansicht aus Wilhelmstal bei Kassel, Bleistiftzeichnung
Im Nachlaß des Künstlers

Und zum zweiten, was den Pleinairismus — den Pleinairismus im eigentlichen Sinn — betrifft, so ist kein Zweifel, daß wir dessen Errungenschaften erst jener Gruppe kühner junger Maler verdanken, denen sich in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in der silberschimmernden Atmosphäre des Seinetales das Geheimnis der farbigen Schatten und differenzierten Lufttöne enthüllte. Diesen Pleinairismus gab es früher ebensowenig wie das Rembrandtsche Helldunkel vor Rembrandt oder das venezianische Kolorit vor den Malern Venedigs. Denn der Pleinairismus besteht nicht darin, Sonneneffekte zu malen; in diesem Sinne wäre schon Pieter de Hoogh, ja selbst der Meister von Flémalle, der um die Mitte des XV. Jahrhunderts malte, Pleinairist. In diesem Sinne wären es natürlich Meissonier, Gérôme, Rosa Bonheur, Breton und viele andere und alle die älteren Maler, die nun behaupten, sie hätten schon lange vor Manet im Freien gesessen und Licht gemalt. Darauf allein aber kommt es natürlich nicht an. Der Pleinairismus ist, um es kurz zu sagen, keine Beleuchtungsfrage, sondern eine Frage des koloristischen Empfindens. Man sieht, wie gerade Menzels ganze Anlage am wenigsten geeignet war zu einem Vorstoß nach dieser Richtung. Menzel interessierten in erster Linie immer die Lichtprobleme, in weit geringerem Maße die farbige Erscheinung der Dinge. Fast völlig aber fehlt ihm der Blick für die Abwandlung der Lokalfarben durch die Lufttöne.

Dazu kommt noch etwas. Zu dem »Bauplatz mit den Weiden« besitzen wir eine die Situation treu wiedergebende Zeichnung, und ebensolche flüchtig hingeschriebenen Zeichnungen besitzen wir für mehrere andere in der nächsten Zeit entstandene Bilder, die einen bestimmten Naturausschnitt darstellen. Wir dürfen wohl annehmen, daß dies für Menzels Arbeitsmethode charakteristisch war, und Zeichnungen auch da zugrunde



Adolph von Menzel
Bleistiftskizze zum Bilde »Aufbahrung der Märzgefallenen«
Im Nachlaß des Künstlers

lagen, wo sie sich heute nicht mehr nachweisen lassen. Das scheint mir zu beweisen, daß er vor der Natur nur eine Bleistiftskizze machte, das Bild aber in seinem Atelier ausführte. Er hat also die Staffelei doch nicht ins Freie getragen. An Stelle des Eindrucks einer bestimmten Stunde tritt ein Erinnerungsbild, dem das Wissen um die Dinge zugrunde liegt, wie es sich aus den Beobachtungen verschiedener Stunden zusammensetzt. Menzel hat — woraus ihm sicher kein Vorwurf zu machen ist — das Problem der Freilichtmalerei so wenig erfaßt, wie irgendein anderer Maler seiner Zeit. Darum aber handelt es sich; ein zufälliges Streifen des Problems, wie es hier und dort nachzuweisen ist, bleibt für die Entwicklung resultatlos. Um eine künstlerische Aufgabe konsequent zu lösen, muß sie voll ins Bewußtsein getreten sein.

Daß Menzel solche Probleme einer naturalistischen Kunstübung häufiger und näher streift als andere — es sei nur noch an die freilich einer etwas späteren Periode angehörige Guasche mit den in der Saale badenden Knaben von 1865 erinnert — dankt er der Schärfe und Unbeirrtheit seines Blickes. Er hat es selbst in seiner lapidaren Autobiographie ausgesprochen, daß er von der Akademie wegblieb, weil sie ihm nichts bieten konnte. Vor allem aber hat er dadurch sein Auge vor einer Verbildung gerettet, der so viele frische Talente seiner Zeit, denen ein so frühreifes Urteil fehlte, erlagen.[1])

[1]) Diese Verderblichkeit des akademischen Unterrichts war freilich keine Berliner Spezialität. Sie machte sich wohl überall geltend, wo den jungen Begabungen von Staats wegen Kunst beigebracht werden sollte. Ich glaube, es war zuerst in Wien, wo aus dieser Misère heraus der Ruf nach einer Reform erscholl, bezeichnenderweise von einem, der selbst akademischer Lehrer war und das Unheil aus nächster Nähe schaute. Waldmüller hieß der mutige Mann, der allerdings zunächst nichts erreichte, als daß er aus Amt und Würden getrieben wurde.

Diese gesunde unberührte Kraft seiner Begabung ließ Menzel alle die Wunder einer treuen Naturschilderung vollbringen. Sie hielt ihn aber wiederum so fest am Objekt, und seiner mannigfaltigen Bestimmtheit, daß er sich nur selten zu der Höhe erhob, die das Resultat einer bewußt abwägenden künstlerischen Auslese ist.

So ist gleich die im Jahre 1847 gemalte, aber unvollendet gebliebene Ansicht des Tempelhofer Berges voll schönster Einzelheiten, nur fehlt die Einheitlichkeit. Die



Adolph von Menzel
Das Nymphenbad in Dresden, Ölgemälde
In der Kunsthalle zu Hamburg

Ferne mit den weiß blinkenden Häusern, der alte Baum im Vordergrund sind köstliche Stücke, aber man hat das Gefühl, daß das Bild aus solchen Detailstudien erwachsen und nicht als Ganzes vor der Natur festgehalten wurde. Gewiß nicht vor der Natur entstanden ist das schöne, demselben Jahre angehörende Bild der Potsdamer Bahn, für das eine überaus lebendige Zeichnung existiert. Als Menzel an die Ausführung in Öl ging, spielten ihm in die Erinnerung an das Gesehene Eindrücke hinein, die er von den Werken aus der späteren Zeit von Constable erhalten hatte. Die braunen Töne des Vordergrundes, die feine Silhouette der Kuppeln, die aus dem Dunst aufsteigen, der über der Stadt lagert, der lebhafte Pinselstrich erinnern an den großen Eng-

länder.[1]) Zu der stimmungsvollen »Predigt in der alten Klosterkirche zu Berlin«, die die Dresdener Galerie besitzt, existiert wenigstens eine Aquarellskizze des Schauplatzes, die freilich zehn Jahre früher gemalt worden war. Die Figuren des Predigers und der Zuhörer wurden aus dem Gedächtnis hinzugefügt. Aber sie sind voll impressionistischer Lebendigkeit, ganz anders als die auf dem Bild mit der »Aufbahrung der Märzgefallenen auf dem Gendarmenmarkt«. Die Zeichnung, die diesem zugrunde liegt, zeigt die Menge im Vordergrund nur skizzenhaft angedeutet. Auf dem Ölbild löst sie sich in lauter



Adolph von Menzel
Zusammenwerfen der Fackeln bei einem Fackelzug auf dem Askanischen Platz zu Berlin
Ölgemälde, im Besitz der Frau Milner zu Groß-Lichterfelde

einzelne, scharf, zum Teil witzig charakterisierte, sorgfältig nach dem Modell gearbeitete Figuren auf. Mit ihrer vordringlichen Deutlichkeit ziehen sie den Blick etwas von dem ab, was die große Schönheit des Bildes ausmacht: der Wucht der architektonischen Linien, den eindrucksvollen Gegensatz zwischen den im Schatten der Säulenhalle aufgereihten Totenbahren und dem in der Sonne glänzenden Straßen-

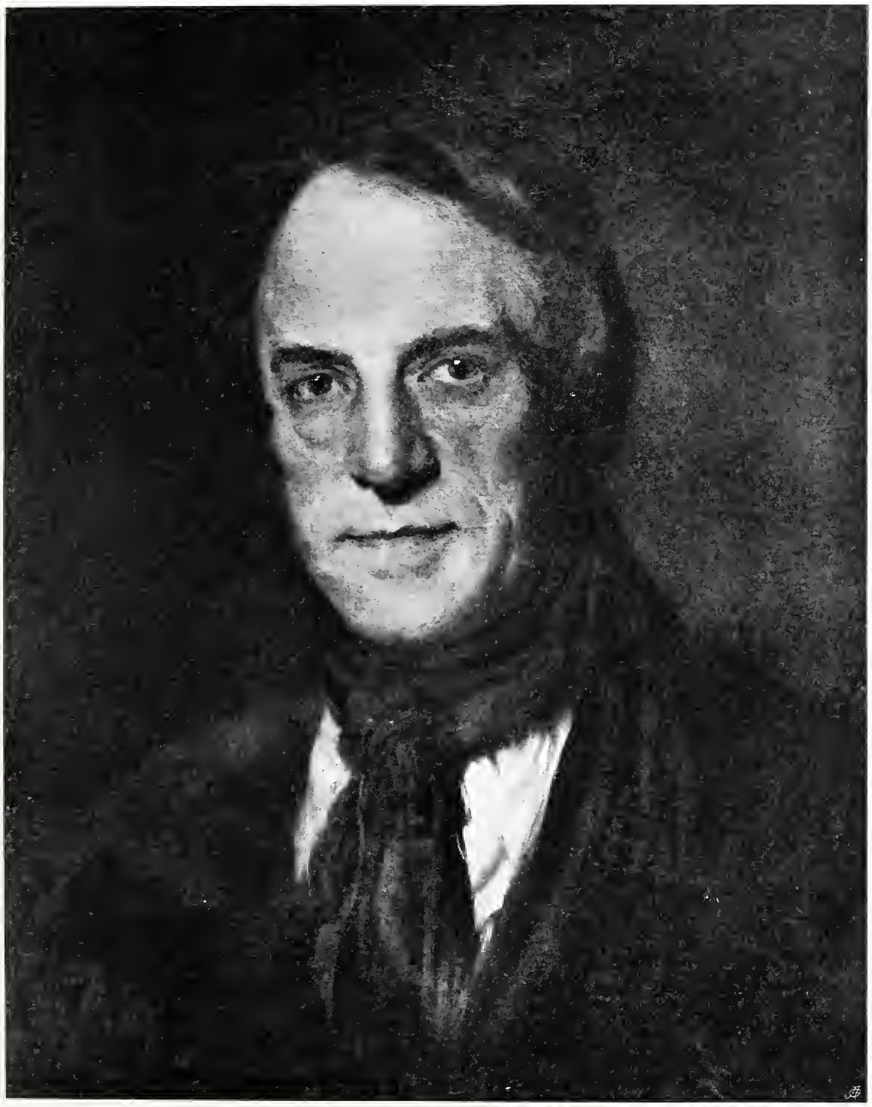
[1]) Als ich zu Menzel angesichts dieses Bildes bemerkte, seine Verwandtschaft mit Constable wäre doch sehr verwunderlich, da er sicher Werke dieses Meisters nie gesehen hätte, erwiderte er mit seiner unwandelbaren Wahrheitsliebe: »O doch, ich habe Constable wohl gekannt. In jenen Jahren (das genaue Datum ist mir entfallen) waren zahlreiche Bilder von ihm im Hôtel de Russie ausgestellt, die hab' ich mir genau angesehen.« Merkwürdigerweise fehlt in den Briefen an Arnold, in denen so oft von Ausstellungen Berliner Künstler und von Franzosen und Belgiern zweiten Ranges die Rede ist, jede Hindeutung auf dieses Ereignis.



Adolph von Menzel
Bleistiftbildnis der Frau Antonie Arnold, geb. Reuter, Gemahlin des C. H. Arnold
Im Besitz von Stephanie Trensch von Buttlar-Brandenfels zu Plathe

eingang mit den wehenden Fahnen. Es ist der gleiche Zug Berlinertums, der Menzel 23 Jahre später die Gefühlsspannung der »Ausfahrt zur Armee« durch den in die Mitte des Vordergrundes gestellten Berliner Zeitungsjungen, der einen Hund neckt, zerreißen läßt.

Diese kurze Periode, da Menzel wenn auch nicht vor, so doch nach der Natur malte, Bilder, die er unmittelbar geschaut, endet mit den vierziger Jahren. Das letzte Bild dieser Art ist das Nymphenbad in Dresden von 1850. Aber schon 1849 ist die



Adolph von Menzel
Ölbildnis des Herrn C. H. Arnold
Im Besitz des Herrn C. J. Arnold zu Weimar

Bittschrift entstanden, der heitere und harmlose Anfang der großen Friedrichsbilder, die ihn nun zehn Jahre lang beschäftigen. Immerhin sind auch aus dieser Zeit noch einige Ölgemälde vorhanden, die ihre Entstehung einem Erlebnis der Augen verdanken.

Auch sie haben, wie die früheren, erst spät sein Atelier verlassen und galten ihm wohl nie als ausstellungswürdige Bilder. Alle sind dunkeltonig, bei den meisten handelt es sich um Effekte künstlichen Lichts. Es ist die Note, die auch in den Friedrichsbildern vorherrscht. »Die Frühmesse in einer Salzburger Kirche«, »Aus der Alt-Neu-Synagoge zu Prag«, die erste »Atelierwand«, ein »Fackelzug«, »Das Zusammenwerfen der Fackeln«, das »Bauerntheater in Kufstein«. Über all diese zum Teil ausgezeichneten Werke erhebt sich durch die originelle Komposition, die schöne Bildwirkung, die geistvolle Charakteristik das »Théâtre Gymnase«. Als Menzel im Jahre 1855 im Remter der Marienburg seine zwei Ordensritter, zu denen die Nationalgalerie die frühen Konkurrenzentwürfe und die endlich akzeptierten Kartons besitzt, in Wasserglasmalerei vollendet hatte, fuhr er über Danzig nach Paris zur Weltausstellung. Leider brechen die Briefe an Arnold vor dieser Zeit ab, so daß wir von dem Eindruck, den er von der französischen Malerei empfangen, eine unmittelbare Mitteilung nicht erhalten. Dieses Bild aber scheint zu verraten, daß ihn die große Kunst Daumiers, von dem er vielleicht sogar eins seiner Theaterbilder gesehen, nicht unberührt gelassen.[1]) In seinem ursprünglichen Zustand, als die Köpfe der Zuschauer sich lediglich als dunkle, in kühner Diagonale die Komposition durchschneidende Silhouette gegen den hell beleuchteten Bühnenraum absetzten, mag dieser Einfluß noch deutlicher gewesen sein. Menzel hat aber — sehr bezeichnend für seine Altersanschauung — noch in den letzten Jahren, bevor das Bild sein Atelier verließ, in die Silhouetten, um sie »interessanter« zu machen, Gesichter hineingemalt. Das »Théâtre Gymnase« ist indes nicht in Paris, sondern erst 1856 in Berlin entstanden. Daß er dabei das typisch Französische der Schauspieler, die nachlässige Eleganz ihrer Haltung und die knappe, aber sprechende Gebärde so sicher wiedergeben konnte, stellt die wunderbare Schärfe seines Auges und sein treues Gedächtnis in hellstes Licht.

Die ein volles Jahrzehnt, 1840—1849, füllende Beschäftigung mit den Holzschnittillustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen und zu Friedrichs nachgelassenen Werken hat Menzel eine solche Vertrautheit mit der geistigen Verfassung seines Helden, eine solche Freiheit in der Gestaltung der äußeren Erscheinung jener Zeit gegeben, daß, als er in dem nun folgenden Jahrzehnt die großen Friedrichsbilder malt, er die Taten des Königs mit der Sicherheit und Lebendigkeit selbst geschauter Vorgänge auf die Leinwand bringt. Doch von diesen Werken, die jedermann kannte, soll hier nicht die Rede sein.

Nur das letzte seiner Friedrichsbilder, das er 1859 unvollendet stehen ließ, war unbekannt geblieben. Die wenigen, die bis in sein Atelier vordrangen, hatten es unter einer dicken Staubschicht mehr geahnt als gesehen, für alle übrigen war es von einer Art mystischer Dämmerung umwoben. Auf der großen Menzelausstellung der Nationalgalerie trat es zum erstenmal an die Öffentlichkeit, und die erste Abbildung davon bringen diese Blätter.[2])

[1]) Es ist mir nicht bekannt, ob sich 1855 Bilder von Daumier auf der Ausstellung befanden. Menzel konnte sie auch anderswo gesehen haben. Sicher aber sah er auf der Weltausstellung von 1867 Bilder von Manet, der damals mit zahlreichen Arbeiten im Pavillon des Refusés vertreten war. Unter diesen befand sich »La musique aux Tuileries«, das wohl nicht ohne Einwirkung auf Menzels 1867 gemalten »Sonntag im Tuileriengarten« war.

[2]) S. M. der Kaiser und König, der jetzige Besitzer des Bildes, hat dessen Wiedergabe huldvollst genehmigt.



Dargestellt ist die Ansprache Friedrichs an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen. In den ersten Dezembertagen des Jahres 1857 hatte der König die Trümmer seines Heeres, etwa 32 000 Mann, zusammengerafft, um sie den siegreichen Österreichern, die in Stärke von 80 000 bis 90 000 Mann eine feste Stellung bei Breslau innehatten, entgegenzuführen. Er versammelt seine Offiziere um sich und belebt ihren wankenden Mut mit wundervoll eindringlicher Rede, die ihre rhetorische Steigerung in den Worten findet: Ich muß diesen Schritt wagen, oder es ist alles verloren; wir müssen den Feind schlagen oder uns alle vor seinen Batterien begraben lassen. So denke ich — so werde ich handeln! Und wie er sie schon gewonnen sieht, fügt er noch bei: ist aber einer oder der andere unter Ihnen, der sich fürchtet, alle Gefahren mit mir zu teilen, der kann noch heute seinen Abschied erhalten, ohne von mir den geringsten Vorwurf zu leiden. Ein Augenzeuge erzählt, daß diese Rede die Adern der anwesenden Helden durchströmte, ein neues Feuer in ihnen anfachte, sich durch ausgezeichnete Tapferkeit hervorzutun und Blut und Leben für ihren großen Monarchen aufzuopfern, der diesen Eindruck mit der innigsten Zufriedenheit bemerkte.

Zu dieser Stelle in Kuglers Werk hat Menzel eine Illustration gemacht. Eine dankbare Aufgabe war das nicht, in dem vergröbernden Holzschnitt die Feinheit psychischer Vorgänge zu schildern. In der Tat ist die Illustration verunglückt, aus dem großen historischen Moment ist etwas wie eine »Manöverkritik im XVIII. Jahrhundert« geworden.

Offenbar reizte es Menzel, diesem psychologischen Augenblick noch einmal im großen und mit den reicheren Mitteln der Ölmalerei beizukommen. Während im Holzschnitt die Örtlichkeit kaum angedeutet ist, schafft er hier in der Winterlandschaft (seine größte Landschaft) mit den Birken, die ihr kahles Gezweig in die Schneeluft recken, den Offizierspferden, die gehalten werden, den aus der nebligen Ferne auftauchenden Truppen einen außerordentlich stimmungsvollen Rahmen. In die Generale, die dort steifbeinig um Friedrich stehen, ist hier Leben gekommen, sie gruppieren sich freier, mannigfaltig, und der Versuch ist gemacht, in ihren Mienen, nach Alter und Temperament variiert, den Eindruck der königlichen Rede wiederzuspiegeln. Aber der König selbst, der die Rede hält? Menzel kannte seinen Helden zu genau, um zu wissen, daß ihm die pathetische Gebärde nicht steht, und er verzweifelte an der Möglichkeit, ihm die Bedeutung zu geben, die hier nur das Ohr, nicht das Auge zu erfassen imstande war. So ist denn an Stelle des Königs ein weißer Fleck geblieben, der durch seine geringen Dimensionen beweist, wie wenig gerade die Hauptfigur äußerlich die Szene beherrscht hätte. Es wird erzählt, daß Menzel das Bild unvollendet gelassen hätte, weil sein Auftraggeber absprang. Das mag ein erster und äußerer Anlaß gewesen sein. Der innere Grund, warum er die Arbeit ruhen ließ, entsprang sicher der Einsicht in die Unmöglichkeit, die Größe des Momentes bildlich auszuschöpfen. In den späteren Jahren genügte ihm auch der Ausdruck nicht, den er den Generalen gegeben — was freilich mit seiner wachsenden Vorliebe für eine pointierende Erzählungsweise zusammenhing —, und er ließ, wenn er gerade ein hochgewachsenes Modell hatte, den einen oder anderen der völlig ausgeführten Köpfe wieder abkratzen.

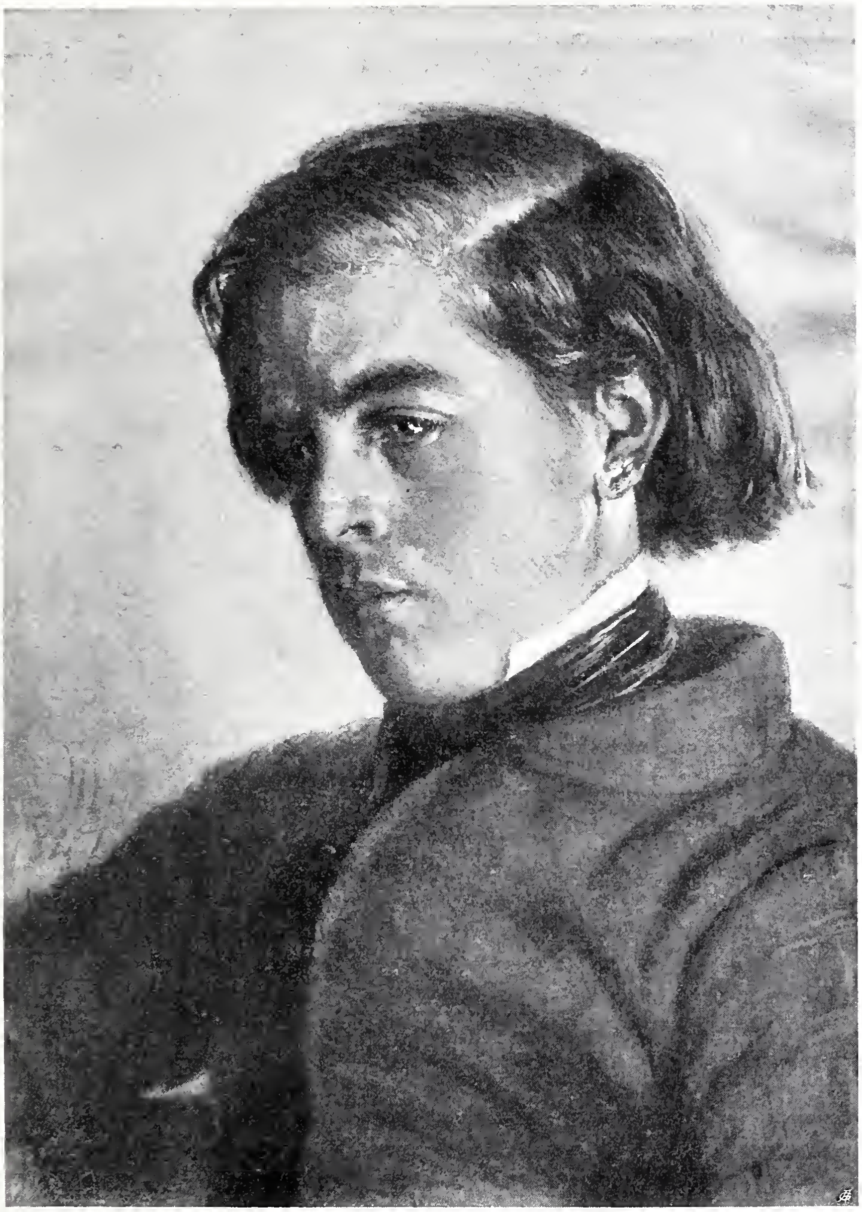
Mit dem Jahre 1861 aber und dem Auftrag, das Krönungsbild zu malen, versank für Menzel die ganze Friedrichswelt endgültig, und die Geschichte und die Geschicke seiner eigenen Zeit zogen ihn in ihren Bann.



Adolph von Menzel
Ölbildnis des Fräulein Friederike Arnold
In der K. Nationalgalerie zu Berlin

Die Briefe, die hier abgedruckt werden, hat Menzel in den Jahren 1836—1853 an seinen Freund Karl Heinrich Arnold in Kassel gerichtet. Nur einige wenige und der letzte aus dem Jahre 1896 sind an dessen Sohn, den Hofmaler Karl J. Arnold in Wiesbaden — den in den Briefen so häufig genannten Karl — adressiert. Aus den Händen dieses Sohnes kam die Sammlung in den Besitz der Nationalgalerie. Er hat ihr handschriftliche Aufzeichnungen hinzugefügt, die schätzenswerte Beiträge zu Menzels Jugendgeschichte enthalten und auszugsweise hier mitgeteilt werden.

Arnold, der eine Tapetenfabrik in Berlin besaß und selbst künstlerisch begabt war, traf Menzel im Winter 1833/34 beim Abendzeichnen nach der Natur, das einige Künstler



Adolph von Menzel
Pastellbildnis des Hofmalers C. J. Arnold
Im Besitz des Herrn Arnold zu Weimar

eingerichtet hatten. Der wesentlich ältere Mann fühlte sich zu dem talentvollen Jüngling, der schon mit seiner Hände Arbeit Mutter und Geschwister erhielt, hingezogen, und bald war Menzel häufiger Gast in seinem Haus am Monbijouplatz, wo viele Künstler und auch sonst hervorragende Persönlichkeiten verkehrten, wie der Architekt Schinkel,

die Bildhauer Rauch und Drake, die Maler Magnus und E. Meyerheim, außerdem Professor Hotho und General von Radowitz. Eine reichhaltige Sammlung von Handzeichnungen (darunter solche des deutschrussischen Malers Reutern), Kupferstichen und Radierungen wurde von Menzel eifrig durchstudiert. Hier entstand das Bilderbuch mit den Versen von Fräulein Feige, zu dessen Illustrationen die drei Arnoldschen Kinder häufig die Modelle abgaben. Arnold, der früher zwei Jahre Schüler von David in Paris war, regte Menzel zur Ölmalerei an. Als erstes soll er ein Selbstporträt von Frans Hals kopiert haben, sich aber gern von der mühseligen Arbeit zum Ringspiel mit Frau Arnold und deren Töchtern geflüchtet haben. Dieser anregende Verkehr fand ein frühzeitiges Ende, da Arnold im Jahre 1836 nach Kassel übersiedelte, um dort die Tapetenfabrik seines Vaters zu übernehmen. Menzel widmete den Scheidenden eine Federzeichnung, »die trauernde Berolina darstellend, auf einer Lotosblume sitzend, umgeben von einem Kreis singender Kinder und einem Musikchor, während Engel aus den Wolken Regengüsse herniedersenden«.

Bald wurde die Familie durch die Sendung zweier Porträte erfreut, beide in ganzer Figur und kleinem Format: Menzel von Magnus gemalt (das Blatt befindet sich jetzt in der Nationalgalerie) und Magnus von Menzel gezeichnet. Im Jahre 1841 kam dann Menzel selbst für einige Wochen nach Kassel, wo er mit besonderem Interesse das Rokokoschlößchen in Wilhelmstal und die Kasseler Gemäldegalerie studierte. Die Verbindung mit dem fernen Freunde blieb auch weiterhin rege; 1845 besuchte Friederike Arnold (das Fritzchen der Briefe) Menzel, bei welcher Gelegenheit das in der Nationalgalerie befindliche Porträt gemalt wurde, und 1846 folgte der junge Karl, der sich mittlerweile für die künstlerische Laufbahn entschieden hatte und nun drei Monate unter Menzels Aufsicht in Berlin arbeitete. Im Jahre 1847 ging Menzel abermals und zu längerem Aufenthalt (aus den beabsichtigten acht Wochen waren ebensoviele Monate geworden) nach Kassel, wo er in des Freundes Wohnung den großen Karton mit dem Einzug der Sophie von Brabant in Marburg für den nassauischen Kunstverein ausführte. Dem Beginn der Arbeit ging ein Abstecher nach Marburg zum Studium der Schwälmer Bauerntypen voraus. Zwischenhinein entstanden dann die hier wiedergegebenen Porträte, das in Ölfarbe bei Lampenbeleuchtung vom Vater und die Pastelle der drei Kinder.

Im Jahre 1853 kam Karl Arnold, der inzwischen zwei Jahre in Antwerpen studiert hatte, auf Menzels Rat nach Berlin, wo er bei ihm wohnte und arbeitete. Er erzählt dabei von Menzels Gewohnheit, eine zufällige Stellung seiner Modelle, die ihm aus irgendeinem Grund auffiel, mit dem Stifte festzuhalten. Einmal sank ein Soldat, der ihm auf einem Pferde Modell saß, vor Übermüdung ohnmächtig herab, worauf Menzel ihn rasch skizzierte, ehe er ihm mit einem Glas Wasser beisprang. Ein anderes Mal, im Begriff ein Fußbad zu nehmen, malte er seinen entkleideten Fuß (das Bild der Sammlung Oeder) und vergaß darüber das Bad. Menzel gehörte zu jener Zeit der neubegründeten literarischen Gesellschaft »Tunnel an der Spree« an, die unter ihren Mitgliedern Maler, Schriftsteller, Lehrer und auch Offiziere zählte. Monatlich fanden Sitzungen statt, in denen Neugeschaffenes vorgetragen und kritisiert wurde. Menzel steuerte (unter dem Namen Peter Paul Rubens) Festkarten und Zeichnungen aller Art bei. Aus dieser Vereinigung ging das Prachtwerk »Argo« hervor, das in acht Bänden bei E. Trewendt in Breslau erschien und von Fr. Eggers redigiert war. Es enthielt künstlerische Beiträge von Menzel, E. Meyerheim, Riefstahl, Hoguet, Hosemann, Amberg, Weber und Karl J. Arnold.



Adolph von Menzel
Pasteilbildnis des Fräulein Karoline Arnold
Im Besitz von Stephanie Trensch von Buttlar-Brandenfels zu Plathe

Die Briefe sind ganz treu und ohne Kürzung wiedergegeben. Menzels Orthographie und zuweilen etwas sonderbare Interpunktion, die aber keine Schwierigkeit bereiten, wurden beibehalten und ebenso mancherlei Flüchtigkeiten, da sie für die augenblickliche Stimmung des Briefschreibers bezeichnend sind. Um diese ganz zu empfinden, muß man freilich die Originale lesen mit den rasch hineilenden, wie mit langen Insektenfüßen ausgreifenden, scheinbar krausen und doch leicht entzifferbaren Schriftzügen, den rabiaten Unter- und Durchstreichungen, den saftigen Ausrufungs- und Fragezeichen und den unendlichen Gedankenstrichen. In den früheren Briefen ist die Schrift noch beinahe zierlich, obwohl sie schon den eigentümlichen Charakter hat, später wird sie zusehends freier und selbstbewußter, um endlich im Alter eine weiträumige Großzügigkeit anzunehmen, wie sie sich sonst nur Potentaten gestatten.

Der temperamentvollen Außenseite der Briefe entspricht durchaus ihr Inhalt, in dem sich nicht nur ein Temperament, sondern auch ein Gemüt mit Temperament ausspricht. Gemüt! Man ist so gewöhnt, gerade dieses bei Menzel nicht zu suchen, daß man von der fast überschwenglichen Herzlichkeit, die sich schon in den Anreden Luft macht, betroffen ist. Daß der alte Menzel sich dieses Gemüt unter einer etwas grätigen äußeren Form bewahrt hat, beweist der letzte Brief, in seiner Jugend aber liegt es offen zutage. Manche Stellen haben sogar einen Stich ins Sentimentale — wenn die Genossen bei einer nächtlichen Kneiperei ununterbrochen von dem abwesenden Freunde sprechen, wenn Menzel an den Fenstern der früheren Arnoldschen Wohnung vorbeigeht und bemerkt, daß nun kein liebes Gesicht mehr herausblickt, wenn er sich beim Fallen der Blätter an das freundschaftliche Zusammensein von vor einem Jahre erinnert.[1]) Durchgehends aber spricht sich eine warme und werktätige Teilnahme an dem Schicksal der Freunde aus, die sich bei besonderen Anlässen, wie Geburtstagen, Verlobungen, Todesfällen, zu einer innigen Beredsamkeit erhebt. Nicht ohne Rührung wird man den Bericht über den Tod der eigenen Mutter lesen, den unendlichen Zartsinn bewundern, der die Trauerbotschaft so lange verschweigen ließ, um zu verhindern, daß der Sohn des Freundes vorzeitig von seinem Besuch bei Menzel abberufen würde.

Nicht ebenso ergiebig wie für den Menschen Menzel sind die Briefe für Menzel als Künstler. Zwar wird viel über Maler und Malerei gesprochen, aber vergeblich horcht man nach dem Ausdruck einer eigenartigen, über das Gebräuchliche sich erhebenden Kunstanschauung. Es ist schon ein Lichtblick, wenn er Rembrandts Zeichenkunst gegen nörgelnden Unverstand in Schutz nimmt. Im allgemeinen schätzt Menzel eine solide Durchführung und einen die Wirklichkeit treu wiedergebenden Naturalismus (von einem Stilleben rühmt er, daß man es förmlich röche). Fragen der Technik und der Materialbehandlung werden häufig erörtert, Probleme der künstlerischen Darstellung dagegen kaum berührt. So erzählt er zuweilen von den Gegenständen seiner Bilder, aber die Studien nach der Natur werden nur mit einem flüchtigen Worte erwähnt. In ähnlicher Weise äußert sich Menzels Interesse an anderen Künstlern. Immer wieder sind es Magnus, Meyerheim und Biermann und etwa Drake, von deren Arbeiten er spricht. Wir hören aber nichts von Blechen und nicht einmal von Krüger, dessen Vorbild doch überall nachweisbar ist. Er findet Worte, wenn auch meist tadelnde, für die jährlichen Akademieausstellungen, wogegen er einem Ereignis wie die Constable-Ausstellung keine Silbe widmet. Von den Ausländern sind es die das Publikum damals faszinierenden Belgier, die ihn interessieren, und einige zu jener Zeit populäre,

[1]) Daneben freilich wieder Stellen, an denen er mit einer drolligen oder grimmigen Wendung Gefühlswallungen zu unterdrücken sucht.

heute völlig vergessene französische Maler mäßiger Begabung. Doch findet sich gelegentlich der Erwähnung dieser (neben trefflichen Worten darüber, daß jede Kunst der notwendige Ausdruck des Zeitgeistes sei) eine schöne Äußerung vorurteilsloser Anerkennung französischer Kunst, wobei man nur bedauert, daß sie nicht durch Werke höheren Ranges ausgelöst wurde. Aber die köstlichen Meister der Schule von 1830 waren für Berlin wohl noch unbekannte Größen. Denn was Menzel 1855 nach Paris zog, war in erster Linie der Ruf von Meissoniers sauberer Feinmalerei, die sicher auf seine spätere Entwicklung nicht ohne Einfluß blieb. Und von den wenigen Künstlern, deren Bekanntschaft er in Paris suchte, waren Meissonier und Gérôme die bedeutendsten.

Menzels Ausdrucksweise ist gewandt, knapp und lebendig, voll kerniger Worte und nicht ohne Humor. Es fällt aber auf, daß eigentlich malerisch anschauliche Schilderungen fehlen. Der als zeitgenössisches Dokument so überaus interessante, in fliegender Erregung geschriebene Brief vom 23. März 1848 könnte ebenso von einem Historiographen (oder Statistiker, wenn er genau die Löcher zählt, die von Gewehrkugeln und Kartätschen geschlagen wurden) verfaßt sein. Nur die eine Stelle, wo Menzel das Vorbeitragen der Särge am Schlosse schildert, prägt sich als Bild ein und zeigt, daß ein Maler die Feder geführt.

Immerhin, mögen diese Briefe einiges vermissen lassen, was vielleicht nur der Zufall nicht zur Sprache brachte, was sie bieten ist genug: das Bild einer reichen, lebhaften, menschlichwarmen Persönlichkeit. So haben wir Menzel nicht gekannt. So hat ihn uns noch niemand kennen gelehrt, am wenigsten die emsig über ihn verbreiteten Anekdoten, die nur den herben, eigenbrödligen, an das Komische manchmal streifenden greisen Meister illustrieren. Wir freuen uns, hier den jungen Menzel reden zu hören, dessen feine, liebenswürdige, warmblütige Kunst wir so herzlich bewundern konnten.

BRIEFE MENZELS AN C. H. ARNOLD UND C. J. ARNOLD

Berlin d. 18ten Januar 1836.

Geliebter Freund!

I *Sie werden sagen, Menzel ist etwas saumselig, allein der Grund meines Schweigens ist: dass ich noch nicht alles beisammen habe, was ich gern mit einemmal ausrichten möchte. Doch jetzt nichts hiervon. Vorerst meinen innigsten Dank für das Ueberschickte, Freund, Sie haben mir da, und, namentlich in der leztern Sendung, einen Schatz gegeben, der mir dereinst grosse Dienste leisten soll, aber so grosse Freude mir auch die erstere Sendung gemacht hat, so drängte sich mir doch dabei der Gedanken auf, dass Sie damit einen Griff in Carl's Eigenthum gethan haben, was eine gute Portraits- und überhaupt Bildersammlung einem Zeichner ist, der nicht bloss einmahl Bilderbogen machen will, weiss ich aus mir. Es könnte Mancher diese Bemerkung übel deuten, allein wie Sie mich kennen, von Ihnen fürchte ich das nicht.*

Also nochmals meinen besten



Beikommend erhalten Sie ein anderes Instrumentchen[1]), das erstere wollte der Kerl unter keiner Bedingung wiedernehmen, da er denn nicht zu bewegen war, so lud ich ihn durch die Blume zu der Assembé ein, die ich in den 5 Sinnen[2]) auf der linken Kellerconsole deutlicher erörtert habe. Ich war durch einen Artzt an diesen Mann gerathen, dem ich, um mich nicht auf mein eignes Urtheil zu verlassen, um Rath fragte, und er mir versprach, eins ausfindig zu machen, er kannte diesen nicht aus seinem Rufe, und täuschte sich. Dieses zweite Ding ist von Petitpierre, es scheint mir mehr der von Ihnen beschriebenen Form ähnlich zu sein, als ich ihm zu verstehen gab, dass mir das Material etwas unansehnlich scheine, so sagte er mir, die Besitzer liessen es sich gewöhnlich mit einem Fleischton anstreichen (Herr Osterhof würde sich wohl dazu verstehen, das und auch das Firnissen zu übernehmen). Da das Hörnchen von Silber sein soll, so könnten Sie sich ja wohl etwas anderes daraus machen lassen, es hat 4 Thaler gekostet, wozu nach Ihrer Anweisung Biermann[3]) die Auslage gegeben hat, das andere kostet 15 sgr., bei Schenk und Gerstecker

[1]) Ein Hörinstrument.

[2]) Eine Lithographie, die Menzel in diesem Jahre veröffentlichte.

[3]) Karl Eduard Biermann, Landschaftsmaler, geb. 1803 in Berlin, gest. 1892 daselbst.

bin ich gewesen, dort wurde mir gesagt, dies Werk sei durch alle Kassler Buchhandlungen zu haben, und hätten sie's grade nicht vorräthig, so könnten sie's leicht besorgen, übrigens zahle die Post bei Waaren die ins Ausland gehen keinen Vorschuss, sie mache sogar bei den im Inlande gehenden viele Schwierigkeiten, zudem liess er merken, dass ihm in Ermangelung der direkten Anforderung die gehörige Sicherheit fehle, ob der Besteller auch die Hefte nehmen werde, wenn sie dort ankämen.

Neulich war ich bei Radowitz[1]*, ich habe einen trefflichen Mann in ihm gefunden, aber ich habe mir fest vorgenommen die Zweifel und Besorgnisse, die aus seinem Gespräch mit mir hervorgingen, zu zerstreuen. Er lässt Sie tausendmal herzlich grüssen, Magnus*[2] *desgleichen, auch Schlesinger*[3] *mit dem ich bei erstern zusammentraf. Ja! wäre er ein solcher Zeichner und Componist, als er ein Maler ist, es wäre nicht gegen ihn aufzukommen! Die Araberfamilie wird zum zweitenmal viel besser, auch im Licht, das erste Bild, sieht damit verglichen, schwarz aus. Ich habe mein Werk wieder vorgenommen, in Zwischenräumen male ich, aber, ich muss es zu meiner Schande eingestehen, fleissiger als bei Ihnen. Noch habe ich viele Grüsse von der Societät, den Notabeln des Vereins auszurichten, ein Gleiches von den Meinigen, und mir an Ihren Herrn Vater und sämmtliche Lieben Ihrigen. Behalten Sie fortdauernd lieb*

Ihren Menzel.

den 24. Abends.

Nun habe ich von Gärtner[4]*, welcher mit seiner Familie Sie vielmals grüssen lässt, die Ofenconstruction bekommen, und da kann alles absegeln. Anstands halber fragte ich in Ihrem Namen ob Herr March die Rechnung beigelegt habe, aber Gärtner und Herr M. machen sich ein Vergnügen daraus Ihnen dienen zu können.*

Wenn Sie diese Oefen auch mit Steinkohlen heizten, so würde, sagte Gärtner: auch kein schädlicher Einfluss auf die Farbe entstehen.

Herzlich Lebewohl!

Seiner Wohlgeboren des Herrn Carl Heinrich Arnold
in Cassel.

Beiliegend ein Schachtel in Leinewand, sign: H. C. H. A. inliegen ein silbernes Hörinstrument. Werth 5 Thaler.

---

[1]) Joseph Maria von Radowitz, geb. 1797, gest. 1853, der berühmte Politiker, General und Minister, hatte sich damals durch seine militärische Reformtätigkeit unbeliebt gemacht und wurde bald darauf (im Mai d. J.) als Militärbevollmächtigter am Deutschen Bund nach Frankfurt gesandt.

[2]) Eduard Magnus, Maler, geb. 1799 in Berlin, gest. 1872.

[3]) Jacob Schlesinger, Maler, geb. 1793 in Grünstadt (Pfalz), gest. 1855 in Berlin.

[4]) Eduard Gaertner, Architekturmaler, geb. 1801, gest. 1877.

Berlin d. 23 Febr. 1836.

Von ganzem Herzen Geliebter!

II *Mit grosser Freude erfüllte mich Ihr lezter lieber Brief, aber mit noch grösserer, dass ich daraus ersehe, in welchem Andenken ich noch bei Ihnen und allen lieben Ihrigen stehe.*

Aber vor Allen, Fräulein Carolinchen Ihnen meinen herzlichsten herzlichsten Dank, Sie haben mir da eine ausserordentliche Ueberraschung und Freude bereitet! ich wollte ich könnte Ihnen meinen Dank anders beweisen als ihn in so ein paar lumpige Zeilen quetschen zu müssen. — Sehn Sie Freund! Wie Ihnen mit mir, so geht es mir mit Ihnen, ich habe wieder mein altes Leben angefangen, wenn ich nicht etwa in Geschäften muss, so gehe ich ausser in den Verein zu Niemand, ich habe gar keine Lust zum Ausgehen, das war doch eine andere Sache, als Sie noch hier waren, ich fühle mich zu Keinem recht hingezogen, es ist, frei gestanden, im Grunde nichts als künstlerischer Eigennutz was mich noch an sie bindet. Ich wollte, ich hätte Sie hier; so findet mich gewöhnlich die Mitternacht bei den Büchern oder beim Arbeitstisch, heute findet sie mich bei Ihnen, ich denke eben daran, das war oft die Stunde, in der ich erst von Ihnen ging. Die ich noch am öftersten mit meinen Besuchen belästige, sind die Venetianer und Holländer auf dem Museum.

Aber Freund Ihr seid doch einzig, ich stelle mir vor, dass Sie müssen beim Einpacken der bewussten Erzeugnisse eben so gelacht haben als ich beim Auspacken derselben, aber bei mir gewann die Betrachtung bald die Oberhand, ich dachte darüber nach, welche römisch heldenmüthige Empfindungen das Schweinchen durchströmt haben, als es sich fürs Allgemeine Beste dem Tode weihte!

Die mitfolgenden Inlagen habe ich an Meyerheim[1]*) gegeben, ich finde nur die Form der Uhrtasche für ihn etwas sehr ominös, er und Drake*[2]*) wollen, wie ich am Sonnabend von ihnen hörte, selbst schreiben, was letzterer jetzt macht weiss ich nicht, ich habe ihn seit Ihrer Abreise nicht besucht, der alte Meyerheim liegt seit etlichen Wochen in Kindesnöthen, das ist ein Kreissen und ein Winden! Biermann copirt wie Sie wohl wissen werden, seinen Hackert*[3]*), ob er das mit Hülfe von 10 Pferden oder einer Dampfmaschine thut, weiss ich nicht, genug ich höre, es geht sehr schnell. Ich laborire an den vorletzten Convulsionen der Steinschmerzen*[4]*), ich wollte ich hätte es ausgestanden! Ich lebe jetzt in einer unruhigen Thätigkeit, ich weiss nicht, was ich zuerst machen soll, eine Menge Zwischenarbeiten habe ich vor, mit denen ich mich gar nicht eingelassen hätte, wenn sie nicht sehr gut honorirt würden, (z. B. für ein paar vornehme Russen die hier durchreisen, ein paar Zeichnungen in ihre Sammlungen) im Ganzen kosten sie mich weder viel Zeit noch Mühe, aber sie stören mich doch, da ich wieder anfange zu mahlen.*

Nun noch eins: Dörböck's[5]*) Wittwe muss, durch den Drang der Umstände gezwungen, ein ziemlich grosses Oehlgemälde, das ihr verstorbener Mann besessen*

[1]) Eduard Meyerheim, Maler, geb. 1808 in Danzig, gest. 1879 in Berlin.

[2]) Friedrich Johann Heinrich Drake, Bildhauer, geb. 1805 in Pyrmont, gest. 1882 in Berlin.

[3]) Wohl ein Bild des Landschaftsmalers Jacob Philipp Hackert (1737—1807).

[4]) Bezieht sich auf seine Steinzeichnungen zu den »Denkwürdigkeiten aus der Preußisch-Brandenburgischen Geschichte«.

[5]) Franz Burchard Doerbeck, Kupferstecher, geb. 1799 in Fellin (Livland), gest. 1835 daselbst, siedelt 1823 aus Petersburg nach Berlin über.



Adolph von Menzel
Bleistiftstudie zur Parade vor Victor Emanuel in Potsdam
Im Besitz des Herrn R. Wagner zu Berlin

hatte verloosen, es ist von, oder nach einem älteren Italiener, grad kein schlechtes Bild (David mit Goliaths Haupt, Kniestück) da ich nun, als ehemaliger intimus von dem Verstorbenen einen Theil der Loose unterzubringen versprochen habe, so habe ich in Ihrem Namen ein Loos genommen, ich glaube nicht, dass Sie es missbilligen werden; nachdem wie ich Sie kenne; es folgt anbei mit. Sollte es Ihnen vielleicht möglich werden, etwa noch ein paar Loose unterzubringen unter Ihren Bekannten, so könnte ich Ihnen nächstens welche schicken, das Loos kostet 10 Sgr. Das Bild ist den Einsatz hundertfach werth.

Nun Geliebter! Leben Sie wohl, nehmen Sie viele herzliche Grüsse aus dem Verein und der Societät, von meiner Mutter, Schwester, etc: und mir an Ihre liebe Frau und Kinder und Herrn Bruder, und denken Sie ferner mit derselben Liebe an Ihren

Menzel.

verte.

Schreiben Sie mir doch, was mit den entsprungenen kleinen Fröschen gemeint ist, ich hab's nicht finden können, spielt etwa eine Stelle in meinem letzten Briefe auf so etwas an, die mir vielleicht entfallen ist?

Freund! Sie schrieben mir gar nichts von dem Resultate des Blechohrs, ich entnehme daraus, dass es nichts gefruchtet hat. Es ist mir unangenehm.

So eben erhalte ich eine kleine Inlage von Schöll[1]*, dem ich sagte, dass ich schreibe.*

Es kommen hier ein paar Vorschläge mit die mir grade einfielen, es können künftig mehrere folgen.

Berlin d. 1ten März 1836.

III *Ihre Trauerpost hat mich sehr erschüttert, das Unglück muss Ihnen wie ein Blitz aus heiterm Himmel gekommen sein, — nehmen Sie die Versicherung meiner innigen Theilnahme, da ich Fälle erlebt habe, welche dem Ihrigen nicht unähnlich waren, so weiss ich sehr wohl was das heisst. Die Stimmung Ihrer lieben Frau kann ich mir ganz denken, ich fühle mit. Wenn man annimmt, dass unsere grössten wie unsere kleinsten Begebenheiten nach einem gewissen ewigen Beschluss folgen; so sollte, auch selbst ein grosser, ein ganz unerwarteter Schmerz unsere Seelenfassung nicht anfechten, allein dieser Stoicismus ist, stelle ich mir vor, gewöhnlich erst das Erbtheil derer, die das Schicksal schon gehörig gepackt hat, (viel kommt auch darauf an, wie viel Ursache man hat, vom Schmerz ergriffen zu werden) und auch bei den meisten dieser Art ist es mehr Resignationsruhe, als durch Leiden geprüfte Gemüthskraft, wenigstens gehören Charaktere dieser Art gewiss unter die Ausnahmen, aber eben so gewiss ist es an uns, als Menschen, in uns diese Ausnahme zur Regel zu machen.*

Wie es mir und den Meinigen geht fragen Sie mich,: gut, beim Alten, meine Stimmung wankt jetzt zwischen trübem Wetter und Sturm, sie ist nicht grade ausgezeichnet, in manchen andern Momenten, wenn ich mich selbst weniger überblicke, bin ich viel ruhiger. —

---

[1]) Gustav Adolf Schöll, Archäologe, geb. 1805, gest. 1882.

Was die (wie Sie es nennen) Gewürze angeht, die ich zu dünnen Suppen liefre, die kosten mich nichts, wohl aber die, welche sie bei mir bestellen.

Für die mitgeschickte Kalke meinen herzlichsten Dank, ich muss schliessen, sein sie meiner und der Meinigen, herzlichen Theilnahme versichert, viele Grüsse von denselben und von Ihrem

innigen Freunde Menzel.

Bald, nachdem ich Ihren lieben Brief erhalten, kam der Glaser Schröder selbst zu mir, um mir seine Befremden mitzutheilen, dass er noch keine Nachricht habe, ich zeigte ihm Ihren Brief, das verwunderte ihn noch mehr, und er sagte mir, er habe die 60 Fuss Goldleisten schon am 16. December per Post abgeschickt, er will demnach selbst schreiben.

Sagen Sie, Freund, in welchem Alter war wohl Ihre Frau Mutter, und war vielleicht Ihre Grossmutter die Mutter derselben, also dass Mutter und Tochter in einer Stunde verschieden wären?

Sr. Wohlgeboren des Herrn Carl Heinrich Arnold, Fabrikbesitzer in Cassel.

Berlin d. 5ten März 1836.

Mein Geliebter!

IV

Wenn ich wieder einmal eine Nachricht von Ihnen erhalte, das ist mir immer eine Herzstärkung, ich lebe jetzt hinsichtlich des Gesellschaftlichen ziemlich einsam, bin mit der Wegschaffung der letzten Platte meines Werks[1] *beschäftigt, und gedenke dann, mich unausgesetzt an die Staffelei zu setzen. Diess ist auch der einzige Grund, weshalb ich Ihr grossmüthiges und so liebevolles Anerbieten ablehne, glauben Sie mir, es ist ein schmerzhaftes Opfer, das ich meinen diessjährigen Fortschritten bringe, aber ich bringe es auch nur meinen Fortschritten, meine materiellen Verhältnisse würden mich in keinerlei Hinsicht hindern; ich sehe voraus, dass mich diese Reise mit Eindrücken bereichern würde, die, alle zu verarbeiten, mir meine technische Untüchtigkeit noch unmöglich macht, denn so viel ich mich kenne, fürchte ich, dieser Umstand wäre fähig, meinen Frohsinn sehr herabzustimmen, wenn ich das alles durchsetzen will zu thun, was ich mir dieses Jahr vorgenommen habe, da habe ich noch viel zu thun, daher halte ich es für heilsam, jetzt mein Herz unter den Verstand zu zwingen, um dann, künftiges Jahr, fröhlicher und besser vor Sie zu treten. — Wie mir aus Ihrem lieben Briefe hervorzugehen scheint, so fängt doch Ihr Humor an, sich zu verbessern, das sollte mich sehr freuen; ich habe mir seit einiger Zeit viele und bedeutende Kunstgenüsse verschafft, ich habe erstens Lemm (Lemm als Philipp II und Burleigh.) und die Crelinger in Don Carlos und Maria Stuart gesehen, und, vorzugsweise die letztere, als Maria und als Prinzessin Eboli bewundert, dann in der Garnison Kirche Graun's Tod Jesu, am Bettage und nach 8 Tagen noch einmahl Hayden's Schöpfung und eine Symphonie von Mozart, dann die Zauberflöte, und Figaros Hochzeit, am Pfingst-Tage in der katholischen Kirche eine grosse Messe, und am leztvergangenen Donnerstage, in*

[1]) Die »Denkwürdigkeiten zur Brandenburgisch-Preußischen Geschichte«.

der Singakademie Goethe-Radziwil's[1]) *Faust. ich kann darüber kein Kunsturtheil fällen, nur den Eindruck schildern, dens auf mich gemacht hat, der war ausserordentlich! Der Fürst muss durchaus ein genialer Mann gewesen sein, schon allein seine Consequenz ist doppelt zu bewundern, einen Gegenstand durch 30 Jahre festzuhalten und durch zuführen, bei so viel Zerstreuungen aller Art, die seine Weltstellung unausbleiblich mit sich brachte. Hätte er die Aufführung erlebt, hätte sie hören können! ich bin durch das Hören aller dieser herrlichen Werke zu der Ueberzeugung gekommen, dass Musik, wenn sie nicht vielleicht die erste Kunst, so doch unstreitig die am unmittelbarsten aufs Herz wirkende ist. —*

Ich fürchte der Brief wird nicht mehr angenommen, drum herzliche herzliche Grüsse an Sie und alle Ihre Lieben von Ihrem

Menzel.

Sr. Wohlgeboren des Herrn Carl Heinrich Arnold in Cassel.

V *ausgeführt sind. Die Composition*[2]) *anlangend so scheint sie mir ganz das Gepräge der jetzigen Kunst im Allgemeinen zu tragen, unsere grossen Vorfahren, mahlten, bei aller Tiefe des Gedankens, mit dem Gemüthe und der Begeisterung, wir mahlen mit der Hand und der Reflexion, wie wir eben auch dichten. So ausserordentlich schön auch das Ganze gruppirt ist, so herrlich es sich ausnimmt, so kann man sich doch nicht verhehlen, dass das Ganze erst durch langes Nachdenken, vieles und mühevolles Studium entstanden ist, er hat sichtbar dem Raphaël nachgeeifert, Raphaël ist bei seiner ausserordentlichen Kunst doch kunstlos, es ist über seine Werke ein überschwenglicher Zauber des freien, unbefangenen, frischen Naturlebens ausgegossen, den man bei Bendemann's Bild vergebens sucht, und schmerzlich vermisst, durch die an sich schönen Stellungen sieht man zu sehr die Modelle hindurch, das geistige Band, der Figuren unter sich vermisse ich, es ist mehr zusammengebaut, als componirt, mit einem Worte gesagt, es ist kein Guss darin. Die Behandlung geht mehr ins Detail als ins Ganze, das Auge weilt mit eben so viel Aufmerksamkeit auf den schönen Mosaik-Bruchstücken als auf dem herrlich gemalten Fleisch, ferner sind die Farben mehr getuscht und lasirt, als gemalt, grosse Partien, sind wie mit einer Brühe überzogen, daher ich zweifle, ob das Gemälde nach 10 Jahren noch ebenso schön sein wird, als es heute ist, nur an mehreren Lichtpartien sitzt die Farbe dick. Aber was ich hauptsächlich vermisse, ist der Mangel aller National-Charakteristik, die beiden, Jeremias und der alte Vater möchten auszunehmen sein. Die Weiber sind blond, braun im Haar, und ihr Fleisch nicht von südlichem Blut durchströmt, sondern weiss, nordisch kühl gehalten. Von National-Physiognomie keine Spur. Dennoch sind der Vollkommenheiten so viele darin, dass das Bild das grössere Publikum bezaubert, und wirklich wird es immer wenn auch kein geniales, doch ein treffliches Kunstwerk bleiben.*

[1]) Anton Heinrich Fürst von Radziwil, geb. 1775, gest. 1833 zu Berlin, schrieb eine Musik zu Goethes Faust, teils für Solo, Chor und Orchester, teils als melodramatische Begleitung des Textes.

[2]) Gemeint ist Eduard Bendemanns (1811—1889) Trauernder Jeremias, der auf der Herbstausstellung des Jahres 1836 in Berlin zu sehen war. Dieses Brieffragment stammt wohl aus den mittleren Monaten des genannten Jahres, da gegen Schluß des Briefes diese Ausstellung als eine erst kommende bezeichnet wird.



Adolph von Menzel
Ölbildnis der Frau Justizminister v. Maercker
Im Besitz der Frau Krigar-Menzel zu Berlin

Nun habe ich doch wohl genug geplaudert, ich that das bloss, um Ihnen einen Begriff davon zu machen, da ich fürchte, Sie werden das Bild auf der grossen Ausstellung vielleicht nicht sehen, da es jetzt schon ausgestellt wird.

Für Ihre sogenannte Einlasskarte danke ich Ihnen von ganzem Herzen, wenn ich solche machen könnte, so wollte ich mich revanchiren, so muss ich Sie bitten, den guten Willen für die That passiren zu lassen.

Meinen herzlichsten Gruss von mir, meiner Mutter, Schwester, an Ihre liebe Frau, Kinder und sämmtliche Lieben, von mir die Versicherung unwandelbarer Freundschaft.

Ihr

Freund Menzel.

Berlin d. 8. Oktober 1836.

Herzens Freund!

VI *Nicht wahr? Sie denken, hier ist unterdess alles umgekommen, dass man nichts von sich hören lässt, wäre es nach meinem Willen gegangen, so hätte ich, auch wenn ich Ihren lieben Brief nicht dazwischen erhalten hätte, spätestens zum 17. September — geschrieben, allein ich hatte die Berechnung, wenn auch nicht ohne den Wirth, so doch ohne den Buchdrucker gemacht, so musste ich mich bis heute in Geduld fassen.*

Nehmen Sie indess, und der kleine Carl, meine innigst gefühlten Wünsche, wofür[1]*, brauche ich nicht zu sagen, sie kommen leider sehr spät nach, sind aber ohngeachtet dessen, noch ganz warm geblieben. — Indem ich diess schreibe kommt Biermann zu mir, ich habe ihn gleich in die Presse genommen, und was er über Sie und von Ihnen wusste jetzt aus eigner Ansicht, aus ihm herausgesogen, zu meiner grossen Freude entnehme ich daraus, dass bei Ihnen alles noch das Alte geblieben, dass Sie oft an mich gedacht haben, ich kann Sie dasselbe versichern, es vergeht wohl keine Stunde, wo ich nicht in Gedanken bei Ihnen bin. Ihr letzter Brief hat mich ausserordentlich gefreut, wäre in allen Ihren Briefen dieser Humor gewesen, so hätte die Freude rein genossen.*

Unter anderm amüsirte mich sehr wie Sie den Drake auf einen hohen Berg führten und ihm alle Städte und Länder zeigten, da liess sich wohl der Schlussvers aus einem bekannten Gedicht auf ihn anwenden:

In dem Anblick dieses Schauspiels ganz versunken,
Sitzt der Drake mit gesetztem Geist,
Hier auf diesem Basaltfelsen wonnetrunken;
Und . . . .

Auf unserer Ausstellung sieht es noch etwas dünn aus, aber eine andere, wie die der Kastilianer, wird es doch wohl sein, da hier neben den andern Bildern, z. B. neben Hildebrandts »Söhnen Eduard's«[2] *Bendemann's Jeremias*[3] *ganz grau aussieht,*

[1] Geburtstag C. H. Arnolds.

[2] Auf der Akademischen Ausstellung von 1836 befanden sich zwei Bilder des gleichen Gegenstandes, eins mit lebensgroßen Figuren, das in den Besitz des Domherrn von Spiegel in Halberstadt überging, und ein kleineres, das mit der Raczynski-Sammlung in das Kaiser Friedrich-Museum nach Posen kam. Der Name des Malers lautet Theodor Hildebrand (1864—1874).

[3] Das Bild von Bendemann befindet sich im Kgl. Schloß zu Hannover.



alle Sonne, alles Taglicht ist weg, der blaue Himmel wirkt gar nicht mehr, und nun die Schönheit der Malerei nicht mehr besticht, so tritt der geistige Defect nur um so greller hervor. Es ist zum verzweifeln, was dazu gehört, ein Bild in seinem Zimmer so zu malen, (versteht sich ohne Knalleffekt), dass es dann unter einer Menge anderer in andern Räumen, nicht wegfällt, im Allgemeinen laufen bis jetzt die Franzosen den Deutschen das Ziel ab, in der Landschaft ist dies entschieden; wie es heisst werden einige, unter andern Roqueplan[1]*, zur Ausstellung herkommen, wenn wir nicht noch einen bedeutenden Succurs guter Sachen erhalten, so wird sich unser Nationalstolz nicht zu sehr darauf zu freuen haben. —*

Mein Bild[2]*) habe ich nun fertig, eigentlich deshalb, weil ich nicht füglich mehr was drin machen kann, Biermann wird Ihnen wohl gesagt haben, dass ich mit fingerdicker Farbe, nachdem ich dünn angefangen hatte, weiter gemalt habe, nachdem ich mich zwar wieder moderirt, aber es ist doch halb geknetet, und halb geknuzt worden, Biermann meinte, ich hätte mich gut genug durchgeschlagen, mein Trost ist der, dass es auf der Ausstellung unter dem unendlich, wirklich auf imposante Art dominirenden Schund, noch nicht zum Allerschlechtesten gehören wird. Wenigstens habe ich Erfahrungen dabei gemacht, was ja auch mein Hauptzweck war. Das zweite, hoffe ich, soll besser werden.*

Wegen Ihrer Frage habe ich mich erkundigt, Sie haben den Beitrag an den Stadtrath Keibel zu schicken, und auf der Adresse zu vermerken, dass es in Angelegenheiten des Berliner Kunstvereins ist, so geht es portofrei.

Nun leben Sie wohl, Freund, 100000 Grüsse an Sie und Alle lieben Ihrigen von den Meinigen und

Ihrem

Menzel.

Sr. Wohlgeboren des Herrn Carl Heinrich Arnold
in Cassel.

Anbei ein kleines Paket in Wachstuch, sign.: H. A. inl.: Sachen ohne Werth.

Berlin d. 29ten December 1836.

VII

Ja, Herzensfreund, wo soll ich anfangen, aber, sondern, nunmehr, bereits, und wie die Krücken alle heissen mögen, die helfen hier alle nichts! Streng genommen, ist wirklich mein sehr langes Schweigen unverzeihlich, weit mehr, als schon zuweilen von Ihrer Seite, da Sie weit weniger Herr Ihrer Zeit sind, als unser einer, indess sind wir's auch mehr unserer Zeit, so sind wir's ebenso wenig über unsere Stimmung; und diess muss ich Sie bitten, zu berücksichtigen. Die vielseitige Art, wie man in der letzten Zeit in Anspruch genommen wird, und dann der Gährungsprozess, den meine ganzen Ansichten in Folge der Ausstellung durchmachen müssen, alles diess nahm mir die Ruhe, die ich haben will, wenn ich mich mit Ihnen unterhalte. Mit meinen Gedanken bin ich unzählig oft bei Ihnen und um Sie Alle, ich wollt, ich könnt es auch manchmal mit meinem Cadaver. Na! Zeit bricht Rosen

---

[1]) Camille Roqueplan, französischer Marine- und Landschaftsmaler, geb. 1802, gest. 1855.

[2]) Die Schachpartie.

Zuförderst für Dürer's St. Hubert meinen herzlichsten Dank, Sie haben mir damit eine ausserordentliche Freude gemacht; es ist nun die Aufgabe, das in unserer Zeit zu leisten, was dieser Phönix in der seinigen leistete. Dahin werden wirs wohl nicht bringen, ich glaube, unsere ganze jetzige Künstlergeneration (ich meine die, die jetzt unsere grössten sind, sie sind die Bannerträger, von dem Tross, der nach der Fahne läuft, rede ich hier nicht, von denen wird man einst weder die Bilder, noch die Gräber wissen) ist nur ein Vorläufer der Epoche die das können wird, wir haben genug zu thun, uns durch den alten Sauerteig durchzubeissen; unser ist das Steigen, das Hinaufkommen wird den folgenden verbleiben. Es giebt manche, die die Hussitenpr[1]*, den Jeremias, die Söhne Eduards für die Culminationspunkte der jetzigen Kunst halten, ich möchte sie für eine Stufe derselben ansehen. Die Künste haben von jeher nur geschafft und geleistet, was in der Zeit begehrt wurde, als das Lebensprinzip des menschlichen Geistes der Glaube war, so war er es auch in der Kunst, (sowohl des Alterthums, als des Mittelalters), wenn eine geistige Richtung irgend eines Landes oder Volks ihren Höhepunkt erreicht hat, so sinkt dieselbe durch alle mögliche Irrgänge und Abgründe hindurch solange, bis die neue Richtung in ihm zum Bewusstsein gekommen ist. So war die Reformation der Höhepunkt des Glaubens, und ihm erging es, wie ich so eben gesagt habe, bis jetzt, wo man anfängt, sich seines Hinziehens zum Verstandesprinzip bewusst zu werden. Alle diese Fortschritte und Abwege der Geistesentwickelung hat die Kunst mitgemacht, und wird sie stets mitmachen, denn wie die Menschheit, so sind auch die Künstler als ein Theil in ihr, und die Forderungen, die an sie gemacht werden. Daher halte ich die Neigung unserer Kunst nach dieser Seite nicht mehr für einen Abweg, sondern für ein folgerechtes Ergebniss des sich erneuernden Zeitgeistes, und das, was uns an ihr noch stört, und unbefriedigt lässt, glaube ich, rührt noch von ihrer Halbheit her, sie strebt, und vielen noch unbewusst, mit Macht nach der neuen Richtung, und klebt, denen eben so unbewusst noch an der letztverflossenen Periode. Wenn auch die Kunst entschieden auf diese Seite neigen wird, so braucht sie darum noch kein Rechenexempel zu werden, (der Jeremias, zum Teil die Söhne Eduard's sind welche, die möchte ich aber auch nur, (unter uns gesagt) für Entwickelungskrankheiten halten. Der ganze Hübner*[2]*gehört hierher.) wir werden dann auch die Geister danach haben, in denen die Zeit entschieden genug wirken wird, das gehörig zu packen. Der wirklich geistvolle und gediegene Materialismus der jetzigen Franzosen (derer die die Schule repräsentiren und zum Theil geschaffen haben) eines Gudin*[3]*, Roqueplan, Coignet*[4]*, zum Theil Watelet*[5]*, Le Poittevin*[6]* werden hier eine Revolution hervorbringen, in welcher diejenigen, die da glauben, Buntmalen sei brillant, und geschmiert geistreich gemalt, untergehen werden, was nicht schaden kann, und die kräftig genug sind sie zu überstehen, werden gewiss besser daraus hervorgehen. Sind auch die Franzosen in gewisser ästhetischer Hinsicht (im Allgemeinen) einseitig zu nennen, so sind wirs (nur im andern Extrem)*

[1]) Von Karl Friedrich Lessing (1808—1880). Das Bild befindet sich in der Nationalgalerie.

[2]) Julius Hübner, geb. 1806, gest. 1882, Historienmaler und einer der Begründer der Düsseldorfer Schule.

[3]) Théodore Gudin, Marinemaler, geb. 1802, gest. 1886.

[4]) Jules Coignet, Landschaftsmaler, geb. 1798, gest. 1860.

[5]) Louis Etienne Vatelet, Landschaftsmaler, geb. 1780, gest. 1866.

[6]) Eugène Le Poittevin, Genremaler, geb. 1806, gest. 1870.



Adolph von Menzel
Bleistiftstudie zu dem Bilde: Berlin-Potsdamer Bahn
Im Besitz des Herrn M. Liebermann zu Berlin

ebenfalls, und ich und viele andere hoffen, der in uns übergehende Eindruck ihrer Werke wird uns aus unserer Einseitigkeit herausreissen. Wir sollen und wollen keine Franzosen werden, aber respektvoll das viele Gute in ihnen anerkennen, und uns eine Lehre sein lassen. —

Die Hussitenpredigt ist ganz nach der Skizze gemalt, die 1832 auf der Ausstellung war, Sie haben Sie wohl gesehen; und zeigt deutlich wie wenig die Düsseldorfer den Sinn für Anordnung der Beleuchtung, und die verschiedenen Grade der Detailirung nach der grösseren oder geringeren Wichtigkeit der Gegenstände ausgebildet haben, wenn ich Ihnen sage dass Lessings Bild unter allen andern dieser Schule das vollständigste Ganze ist, und doch in der Gesammtwirkung ziemlich unruhig ist, auch die gar so sorgfältige Ausführung jeder Kleinigkeit die Aufmerksamkeit auf die Hauptsachen sehr zertheilt, so werden Sie sich einen Begriff von den andern Düsseldorfern, (die Söhne Eduards allein ausgenommen) machen können. Schadow[1]*), Hübner, Sohn*[2]*), Stielke*[3]*), Plüddemann*[4]*), Schirmer*[5]*) und der Tross von da, sind diessmals ganz weggefallen, ihr Deficit trat desto greller heraus, je mehr man Gelegenheit hatte die Meisterwerke derer Coignet, Gudin, Poittevin, Aurelio und Leopold Robert*[6]*) damit zu vergleichen. Diese sind mit einer so brillanten, und doch soliden Meisterschaft gemalt, in der Wirkung so schön und kräftig, auch in Composition, w e n i g s t e n s grösstentheils, vortrefflich. Die Bilder von andern, als eines Boulanger*[7]*), Debon*[8]*), Dedreux*[9]*), Baume*[10]*) u.s.w. sind wenigstens grösstentheils wenig mehr, als Renommagen der Pinselfertigkeit; man kann von ihnen lernen, wie mans nicht machen muss. Die Hussiten sind übrigens in Zeichnung, (wie sich bei Lessing von selbst versteht) und Ausdruck grossartig, im Charakter möcht ich dies noch mehr wünschen, und in Farbe vortrefflich. Wir haben von dort her noch kein solch Bild hier gehabt, der Jeremias, Begas'*[11]*) Heinrich in Canossa treten davor weit in Schatten. — Magnus Bilder habe ich auf der Ausstellung nicht wieder gekannt, so sehr ich sie im Attelier bewunderte, so verloren sie auf der Ausstellung, seine sonst so vortreffliche Fleischfarbe war dort weiss und kalt. Ihr Bruder wird Ihnen sagen, der hat sie ja gesehen. Von Crevel*[12]*) in Cöln, wie ich hörte einem Schüler von Krauskopf*[13]*) war hier ein treffliches Portrait, das schönste der ganzen Ausstellung, sagen Sie's ihm, er wird sich freuen. —*

Nun habe ich Sie genug gequält, ich mag mich aber gegen keinen Andern so ausquetschen. Was machen I h r e L i e b e n, es ist heut indem ich das schreibe,

---

[1]) Wilhelm von Schadow, Historienmaler, geb. 1789, gest. 1862.

[2]) Karl Ferdinand Sohn, Historienmaler, geb. 1805, gest. 1867.

[3]) Hermann Stilke, Historienmaler, geb. 1804, gest. 1860.

[4]) Hermann Plüddemann, Historienmaler, geb. 1809, gest. 1868.

[5]) Johann Wilhelm Schirmer, Landschaftsmaler, geb. 1807, gest. 1863.

[6]) Aurèle Robert, Maler, geb. 1805, gest. 1871, sein Bruder Leopold Robert, Maler, geb. 1794, gest. 1835.

[7]) Louis Boulanger, Maler, geb. 1807, gest. 1867.

[8]) François Hippolyte Debon, Maler, geb. 1816, gest. 1872.

[9]) Alfred Dedreux, Maler, geb. 1812, gest. 1860.

[10]) Wohl Joseph Beaume, Maler, geb. 1798, gest. 1885.

[11]) Karl Begas d. Ä., Maler, geb. 1794, gest. 1854. Das erwähnte Bild befindet sich im Besitz der Familie v. Bethmann-Hollweg auf Schloß Rheineck a. R.

[12]) Ludwig Krevel, Maler, geb. 1801, gest. 1876.

[13]) Justus Krauskopf, Maler, geb. 1787, gest. 1869.



ADOLPH VON MENZEL

DIE BERLIN-POTSDAMER BAHN

ÖLGEMÄLDE

IN DER K. NATIONALGALERIE ZU BERLIN

LICHTDRUCK

[illegible] und [illegible] der in uns übergehende Eindruck ihrer Werke [illegible] aus [illegible] herausreissen. Wir sollen und wollen [illegible] das viele Gute in ihnen anerkennen, und [illegible]

[illegible] ganz [illegible] der Skizze gemalt, die 1832 auf der Ausstellung war; Sie [illegible] gesehen; und zeigt deutlich wie wenig die [illegible] der Beleuchtung, und die verschiedenen [illegible] grösseren oder geringeren Wichtigkeit der Gegenstände [illegible] Ihnen sage dass Lessings [illegible] unter allen [illegible] Ganze ist, und doch in der Gesammtwirkung [illegible] sorgfältige Ausführung jeder Kleinigkeit [illegible] sehr zertheilt, so werden Sie sich einen Begriff [illegible] (die Söhne Eduards allein ausgenommen) machen [illegible], H[illegible] Sohn[2]), Stielke[3]), Plüddemann[4]), Schirmer[5]) und der [illegible] ganz weggefallen, ihr Deficit trat desto greller heraus, [illegible] die Meisterwerke derer Coignet, Gudin, Poittevin, [illegible] Robert[6]) damit zu vergleichen. Diese sind mit einer so brillanten, [illegible] Meisterschaft gemalt, in der Wirkung so schön und kräftig, auch [illegible] grösstentheils, vortrefflich. Die Bilder von andern, als [illegible] Dedreux[9]), Baume[10]) u.s.w. sind wenigstens grösstentheils [illegible] der Pinselfertigkeit; man kann von ihnen lernen, wie [illegible] sind übrigens in Zeichnung, (wie sich bei [illegible] grossartig, im Charakter möcht ich dies [illegible] Wir haben von dort her noch kein [illegible] Heinrich in Canossa treten davor weit [illegible] nicht wieder gekannt, [illegible] Ausstellung, seine [illegible] wird Ihnen [illegible] in Cöln, wie [illegible] Schüler [illegible] der ganzen Ausstellung, [illegible]

[illegible] einen Andern [illegible] schreibe,

[1]) Wilhelm von Schadow, Historienmaler, geb. 17[illegible], gest. 1862.
[2]) Karl Ferdinand Sohn, Historienmaler, geb. 1805, gest. 1867.
[3]) Hermann Stilke, Historienmaler, geb. 1804, gest. 1860.
[4]) Hermann Plüddemann, Historienmaler, geb. 1809, gest. 1868.
[5]) Johann Wilhelm Schirmer, Landschaftsmaler, geb. 1807, gest. 1863.
[6]) Aurèle Robert, Maler, geb. 1805, gest. 1871, sein Bruder Leopold Robert, Maler, geb. 1794, gest. 1835.
[7]) Louis Boulanger, Maler, geb. 1807, gest. 1867.
[8]) François Hippolyte Debon, Maler, geb. 1816, gest. 1872.
[9]) Alfred Dedreux, Maler, geb. 1812, gest. 1860.
[10]) Wohl Joseph Beaume, Maler, geb. 1798, gest. 1885.
[11]) Karl Begas d. Ä., Maler, geb. 1794, gest. 1854. Das erwähnte Bild befindet sich im Besitz der Familie v. Bethmann-Hollweg auf Schloß Rheineck a. R.
[12]) Ludwig Krevel, Maler, geb. 180[illegible], gest. 1876.
[13]) Justus Kranzkopf, Maler, geb. 1787, gest. 1869.



der letzte Tag der 1836, nehmen Sie also meine wärmsten Wünsche für die 37, dass wir uns drin wiedersehen! nicht so? —

Leben Sie alle wohl, noch richte ich viel herzliche Grüsse aus von Magnus, den Notabeln, und den Meinigen Ihr

Menzel.

Ich fange jezt ein neues Bild[1]) *an, ich will wünschen, dass mir die neue Zeit, und nicht der alte Stiefel die Finger regiert.*

Sr. Wohlgeboren des Herrn Carl Heinrich Arnold in Cassel.

Berlin d. 4. Juni 1837.

Herzens Freund!!

VIII

Ihre beiden lieben Briefe nebst den vortrefflichen beiden Zubehören, ich meine die hohe Standesperson Signor so und so, welche damals in Stockholm von dem Erzbärenhäuter die Presche erhielt, und dann den Lieuten: Becker, sind zu meiner grossen Freude an mich gekommen, ich habe Ihnen zeither 1000 Danksagungen und Kusshändchen und so was in Gedanken zugeworfen, bis ich einmahl, wie ich doch hoffe, dazu kommen werde, Ihnen das Alles ins Gesicht sagen zu können. Ueber Herrn Becker weiss ich nichts besseres zu sagen als dass ich sein Signalement in Ihren Briefchen aufs Haar richtig befunden, ich war beim Dürerfest mit ihm beisammen, wo es sehr vergnügt herging, doch davon hernach. Unsers Freund Wredow's[2]) *Figur (der Paris, 7 Fuss hoch) ist vor einiger Zeit hier angekommen, und macht, und mit dem vollsten Recht allgemeines Aufsehen, sie ist in der Akademie ausgestellt, es ist was Ausserordentliches, Rauch soll geäussert haben: es sei ihm so lange er arbeitet nichts der Art vorgekommen, da hat sich denn hier alles höllisch ins Zeug geworfen, Humboldt, Schinkel, Rauch, Brühl u. s. w. und sonach hat S: Majestät die Figur in höchstdero Augenschein genommen, und in Marmor auszuführen bestellt, welches uns alle mit grosser Freude erfüllt hat, dass der Alte einmahl so etwas praktisch anerkennt. Das Verdriessliche dabei ist, dass wir ihn dadurch verlieren, er reist zum Mittwoch von hier ab nach Carrara, um die Arbeit dort zu thun, am vergangenen Freitag war ich noch einmahl mit ihm, 3 Magnus, Schöll, Strack*[3])*, Geiss*[4])*, Böhnisch*[5]) *und ein Dr. Hähnle in Teptow zusammen, allda wurde, unterdess es draussen regnete und stürmte Zweck gegessen und getrunken und zweck gelärmt, (ich habe bloss zweck genippt). Er lässt Sie herzlich, herzlich grüssen.*

Ihre Aufträge habe ich alle ausgerichtet, der arme Elsholtz[6]) *ist erst seit kurzer Zeit genesen, er war über 8 Wochen gänzlich kontrackt, er wird, oder will wenigstens und bald was für Sie machen. Sachse wird die Sachen schicken, ich will sie aber erst noch einmahl durchnehmen, an den Stellen, wo des Druckers*

[1]) »Der Feind kommt.«

[2]) August Wredow, Bildhauer, Schüler Rauchs, geb. 1804, gest. 1891.

[3]) Johann Heinrich Strack, Architekt, geb. 1805, gest. 1880.

[4]) Moritz Geiß, Begründer der Berliner Zinkgußindustrie, geb. 1805, gest. 1875.

[5]) Gustav Adolf Boenisch, Landschaftsmaler, geb. 1802, gest. 1887.

[6]) Ludwig Elsholtz, Schlachtenmaler, geb. 1805, gest. 1850.



Adolph von Menzel
Inneres der Klosterkirche zu Berlin, Aquarell
Im Besitz des Herrn E. Hirschberg zu Berlin

Geschicklichkeit zu augenfällige Merkmale hinterlassen hat. Den andern Auftrag wegen der Bilder nach Cassel zur Ausstellung zu schicken, habe ich auch ausgerichtet.

Magnus und Meyerheim & Braut wollten mir eine Inlage bringen, ist aber bis diesen Augenblick nichts erfolgt, und da sie's schon so lange wussten, so schreibe ich nun endlich allein. Ihren letzten Brief brachte mir Biermann, am Abend als

wir uns eben bei George zum Dürerfest versammelten, diess und, dass ich Lieutenant Becker da traf, den Salzenberg[1] *mitgebracht hatte (ich hatte ihn deshalb nicht geladen, weil kein eigens vorbereiteter Witz losgelassen wurde, wo dann ein blosses Abendessen für einen Fremden langweilig ist, indess freute es mich doch, dass ich ihn da traf) stimmte meinen Humor bis ins 19te gestrichene C hinauf, wonach ichs dann beim Feste am Mitjubeln nicht fehlen liess, trotzdem blieb ich bis zu Ende (früh 4 Uhr) ganz nüchtern, dass ich mich noch anderer Blessirter und Gefallener annahm und zu Hause lootste; ich schlief und stand vergnügt auf, lass dann meiner Mutter Ihren so lieben Brief vor, während dem entfernt sich meine Mutter einen Augenblick, 's wird still, und sie hört einen schweren Fall, der da fiel und in heftigen Krämpfen lag, war ich, vom Fall zu Boden hatte ich mir an mehreren Stellen die Zunge durchgebissen, das davon laufende Blut brachte die zu Hülfe gekommenen anfangs zu dem Glauben, es sei Blutsturz, als die Krämpfe eine Viertelstunde gedauert hatten, erwachte ich, wusste übrigens nicht das Geringste davon, war etwas matt, sonst ziemlich wohl, mein Arzt erklärt das Ganze für eine Folge zu grosser Aufregung, und hat mir, höchstens 3 Glas und die noch mit Wasser versetzt ausgenommen, den Wein ganz verpönt, so wie alle andern spirituosa; ich lebe seitdem äusserst regelmässig und bin wieder ganz wohlauf, was übrigens der ganze Zufall auf meine jetzt sehr kränkliche Mutter für einen Eindruck gemacht hat, brauche ich nicht zu sagen.*[2]

Freund Biermann mahlt 3 Bilder, nicht von den kleinsten, unter andern den Dom von Mailand, d. h. die Stadt, Dioramartig behandelt, aber soviel ich bis jetzt gesehen habe, prächtig, den Dom malt er ganz plastisch, so dass auch ein Blinder vermittelst der Fingerspitze wissen kann, dass das der Mailänder Dom ist, aber er wird in seiner Art vortrefflich, ich gehe zu Zeiten mit ihm spatzieren, da thun wir zusammen nichts anderes, wir schwelgen in Erinnerungen an Sie, neulich auch, da assen wir zuletzt bei Josty Pfannkuchen und tranken voll Betrübniss Punsch dazu. ich habe nun bis vor etwa 8 Tagen seit Neujahr nichts gethan, als gemalt, meine Freunde urtheilen davon, dass ich Fortschritte mache, dass es mit der Technik anfängt besser zu werden, fühle ich auch, ich denke, es soll schon vorwärts gehen, wenn ich nur jetzt dabei bleibe, morgen fange ich wieder an. Zum Lobe muss ich mirs nachsagen, fleissiger bin ich als bei Ihnen.

Uebrigens gehts mir gut. Den mitgeschickten Aufsatz behalte ich noch bei mir, ich bin (mit) den Randglossen noch nicht zu Ende. Bringen Sie Allen Lieben Ihrigen, und Herrn Krauskopf und Herrn Henschel[3]*, wenn auch unbekannt meine herzlichsten Grüsse, die Meinigen grüssen gleichfalls, Leben Sie wohl, die Post geht mir ab. von ganzem Herzen*

Ihr

Menzel.

Sr. Wohlgeboren des Herrn Carl Heinrich Arnold in Cassel.

[1]) Wilhelm Salzenberg, Architekt, geb. 1803, gest. 1887.

[2]) Diese bösen Anfälle wiederholten sich in oft größeren Zwischenpausen bis 1854, meist nach Diätfehlern. (Mitteilung von Herrn Arnold.)

[3]) Johann Werner Henschel, Bildhauer und Professor in Cassel, geb. 1782, gest. 1880.



Adolph von Menzel
Predigt in der alten Klosterkirche in Berlin, Ölgemälde
In der K. Gemäldegalerie zu Dresden

Berlin, d. 1. December 1837.

Geliebter Freund!

IX *Wenn mein unverantwortlich langes Schweigen von meiner Saumseligkeit oder auch von Vielzuthunhaben herrührte, so gäbe es eigentlich gar keine Entschuldigung für mich, aber dem ist nicht so, ich halts für Schuldigkeit Ihnen den Grund zu sagen, der mich so lange von einer Unterhaltung mit Ihnen, die ich allerdings am liebsten Auge*

in Auge, hielte, zurückhielt: das Ding was mitfolgt, war längst fertig und ich wollte es schon zum 17. September schicken, allein die Dichtung des mitkommenden Textes, dessen Druck und alle dergleichen Weitläufigkeiten verzögerten die Sache von Tage zu Tage von Woche zu Woche, wo ich immer hoffte schicken und schreiben zu können, bis jetzt, es hat mir unter den Fingern gebrannt; von Ihrer Freundschaft hoffe ich Verzeihung. Was Sie und alle Ihre Lieben machen und wies Ihnen geht und nicht geht weiss ich von unserm vortrefflichen Biermann, (d. h. nur ich) ich sehne mich ausserordentlich aufs nächste Jahr zu Ihnen, könnte ich Sie und Alle einmahl sehen!! am vergangenen Mondtage feierten wir unser Stiftungsfest, wo das Zusammensein auf die letzte sehr amüsant wurde, ich war unter andern mit Biermann bis früh nach 5 Uhr zusammen, wobei wir unendlich oft an Sie dachten, und Sie sehnsüchtig herwünschten, und auf Ihr Wohl tranken, — haben Ihnen Ihre Ohren nicht geklungen?? — ich bin diess ganze Jahr fast ununterbrochen beim Mahlen gewesen; soeben beendige ich mein 4tes Bild, mein 3tes, zwar nur ein kleines Ding, hatte aber einen ausgezeichneten Erfolg,[1] *den ich nicht erwartet hätte; meine Lage ist hiernach eben so schwierig, als wenn ich damit ganz durchgefallen wäre, im letzteren Falle hätte ich eine Scharte auszuwetzen, im gegenwärtigen Fall habe ich alle Kraft zusammen zu nehmen, nicht von der Stange zu fallen, was mich noch tröstet ist: dass das Ding nicht blos ein Glückswurf war, ich hatte lange genug daran gedoktert, ich habe auch seiddem Bestellungen.*

Dachten Sie am vorigen Sonnabend 2 Jahre zurück? Mir war der Tag ganz gegenwärtig; ich machte mir gegen Abend den Gang am Hotel de Saxe vorbei, ich musterte die Parterrefenster, aber es war Niemand von Ihnen drinnen. —

Bei Magnus bin ich öfter, er zeigt mir alles was er macht, und anfängt. Sie können denken, dass ich ihm diese Offenherzigkeit, ihm, der so viel gesehen, kennen gelernt hat, und der in der Regel an produktiven Obstructionen leidet, sehr hoch anrechne: er mahlte bis vor kurzem an einem componirten Bilde zwei schöne Kinder, mit Blumen im Sonnenschein spielend, dazwischen hat er eine Menge Portraits gemalt, die vortrefflich werden, ich spüre den Nutzen seiner Bekanntschaft bedeutend, er lässt sich den Weg nicht verdriessen zu mir zu kommen, und wir sagen uns unverhohlen die Meinung. Unser Biermann malt wieder Dioramen für den Messieur Renard, was das bei ihm fleckt, es ist eine Lust, ihm zuzusehen! er hat mir an Sie und die Ihrigen viele viele herzliche Grüsse aufgetragen. Meyerheim macht sich höllisch heraus, er hat in der letzten Zeit einige vortreffliche Bilder gemalt, und macht den Cobalt nicht mehr theuer. Herr Lieutenant Becker hat mir aus Münster ein sehr schönes Present geschickt, Callots Capricci in 50 Blättchen vollständig, womit er mir grosse Freude gemacht hat.

Sie sind wohl so gütig die Inlage gütigst an ihn gelangen zu lassen. ich hoffe und wünsche von Ihrer Freundschaft, dass Sie nicht Böses mit Bösem vergelten werden, ich meine in Hinsicht einer baldigen Nachricht von Ihnen. Noch habe ich viele Grüsse auszurichten von Meyerheim, Dracke, Magnus, Lüderitz[2]*, Schöll und andern Notabeln, von mir insbesondere Ihnen, den lieben Ihrigen, Herrn Krauskopf, Henschel wenn auch unbekannt, und von meiner Mutter und Schwester.*

Ihr

Menzel.

[1]) »Beim Rechtsanwalt« (kaufte Ed. Magnus), das vierte Bild war »Der Familienrat«.

[2]) Karl Friedrich Gustav Lüderitz, geb. 1803, gest. 1884, Kupferstecher.

Warum konnte ich nicht in Gestalt Ihrer Reiseblouse Ihre schöne Tour den Rhein entlang durch Holland mit machen?!!

Sagen Sie dem Carl[1]*) er soll die Ohren steif halten und viel zeichnen, wenn ich nach Cassel komme werde ich mit ihm ein scharfes Examen anstellen. ich küsse ihn in Gedanken!*

Sr. Wohlgeboren dem Herrn Carl Heinrich Arnold
in Cassel.

Anbei eine Rolle in Packleinen sign. H. A. inl.: Sachen ohne Werth.

Berlin d. 30 April 1839.

Mein geliebter Freund

X *Um anzufangen, könnte ich nur gradezu den Bussartikel aus dem Katechismus abschreiben, ich fühle es ganz und gar selbst, wie unerhört es von mir ist, so lange geschwiegen zu haben. ich denke mir, das Sie in Bezug auf mich jetzt oft Biermanns Leibsprichwort gebrauchen, »Zeit und Umstände« aber das ist doch hier auch gar nicht wahr. Zunächst ist ein Teufels-Buchdrucker Schuld, ich wollte schon zu Weihnachten schreiben aber das hat sich nun so immer mit vergeblich Warten hingezogen, dass es auch jetzt noch nichts damit ist, und ich meine je länger ich schweige, die Sünde wird immer grösser. Also dem Buchdrucker die Schwerenoth und Ihnen meinen wärmsten Gruss! ich habe jetzt ein Bild, etwas grösser als die vorigen, vor, es ist ein kurieuser Gegenstand*[2]*): ein Criminalverhör, ich wählte ihn nur um ein Feld zu mancherlei phisiognomischen Studien zu haben. ich bin doch innerhalb der letzten* $1^1/_2$ *Jahre fast ununterbrochen beim Malen geblieben.*[3]*) Unser Biermann beendigt soeben sein grosses Bild: den Dom zu Mailand, es wird ein pompöses Ding. Magnus mahlt ausser einigen Portraits eine Composition, das Ding kann sehr schön werden; seine »Kinder in der Sonne« hätten Sie sehen sollen; was waren die schön in Licht und Farbe, und Zeichnung!! Meyerheim kopirt in seinen Bildern seine Erstlingsstudie nach der Natur, ich bin übrigens lange nicht bei ihm gewesen; ich komme nicht dazu, bin überhaupt sehr sehr in Anspruch genommen, durch eine neue Sache die mir aber, denke ich grosse Freude machen soll. Eine Leipziger Buchhandlung (J. J. Weber) hat mir angetragen, zu einem »Leben Friedrichs des Grossen« welches sie herausgeben wird, und das Dr. Kugler nach sehr guten und sehr detaillirten Quellen schreibt eine Anzahl von mehreren Hundert Holzschnitten zu komponiren und auf den Holzblock zu zeichnen. Das Werk soll einen Pendant zum Leben Napoleons, wozu Horace Vernet die Holzschnitte zeichnet, das Sie vielleicht schon kennen, abgeben. ich habe, wie Sie wohl denken können, den Antrag angenommen, eine Parthie Holzzeichnungen sind schon in London im Schnitt be-*

[1]) Damals 8 Jahre alt.

[2]) »Der Gerichtstag.«

[3]) Nach dem »Familienrat« waren »die Toilette« und »Weltgeistlicher und Mönch im Keller« entstanden.



Adolph von Menzel
Bleistiftbildnis der Schwiegermutter des Oberstabsarztes Dr. Puhlmann
In der K. Nationalgalerie zu Berlin

griffen zum Prospecktus. Auch ist es, wie ich höre, schon angezeigt. ich sitze jetzt in Vorstudien bis über die Ohren, ich habe mir Gelegenheit verschafft, alle Muntirungsstücke, Waffen und Kleider aus den Zeiten Friedrichs, die noch hier auf dem Königl: Muntirungs-Depot aufbewahrt werden auf dem Modell nach der Natur studiren zu können, das ist mir ein grosser Vortheil, ich kann dadurch den Sachen die Authenticität geben. Es ist gegenwärtig viel Conkurrenz in Ausgaben von Friedrichs Leben, aber ich hoffe zu Gott, dass wir die Concurrenz schlagen werden. Diesen Sommer, wird es mir vielleicht möglich, Sie zu überrumpeln. Die herzlichsten Grüsse von den Meinigen und mir an die Ihrigen! Unverändert wie immer Ihr aufrichtiger

Menzel.

An Se. Wohlgeb. Herrn Carl Heinrich Arnold
in Cassel.

Anbei eine Rolle in Papier sign. H. A. inl. Sachen ohne Werth.

Berlin d. 6. September 1840.

Geliebter alter Freund!

XI *Wie nichtsnutzig ich bin, fühle ich in seiner ganzen Grösse, ich habe mich grade seit einem Jahr gegen Sie benommen, als wäre ich aus der Welt. ich sitze aber jetzt seit über einem Jahr in den Zeichnungen zum Leben Friedrichs des Grossen, die Arbeit füllt mich so ganz aus, dass ich alle meine andern Arbeiten und Bestellungen habe theils quittiren theils bis zu Ende der Sache hinausschieben müssen, so ist auch jetzt von Malen nicht die Rede, das wäre mir schrecklich, wenn ich nicht bei dieser meiner vorhabenden Sache mit dem höchsten Interesse und Liebe wäre, und wenn ich gleich nicht wirklich male, so raffinire ich doch darin.*

In welcher Art meine oder vielmehr Kuglers und meine Sache erscheint, wissen Sie vielleicht ohne mich so schon aus 100 trompetenden und flötenden Zeitwischen; dass ich dabei mit unserm Altgesellen in einen kleinen rencontre gekommen, wovon der Alte aber etwas Verdruss gehabt hat wissen Sie vielleicht auch, also nichts mehr hievon![1])

Aber das muss ich beibringen, dass: wer, sich nicht selbst je mit so was, dergleichen ich nun vorhabe, beschäftigte, keinen Begriff hat mit wieviel Mühen, Weitläufigkeiten, und bei aller Aufmerksamkeit und Promptheit des Unternehmers, (diese Gerechtigkeit muss ich ihm wiederfahren lassen) unausweichbaren Verdriesslichkeiten so etwas verknüpft ist. Diese Erklärung bin ich mir selbst bei meinen Freunden

[1]) Gemeint ist die abfällige Kritik, mit der G. Schadow die erste Lieferung von Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen empfing. Er spricht in einer in der Nr. 73 vom 26. März 1840 der Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen erschienenen Kritik von »Ausartungen, die man Griffonagen oder Kritzeleien nennen kann«, und tadelt, daß der heurigen Mode folgend »die Gestalten in phantastisch-arabesken Windungen schwebend« erschienen, statt »den Zeitgenossen die Gestalten und Gedanken jener Zeit in solchem Dessin aufzustellen, daß dem Leser und Beschauer jene alten Tage sich im treuen Spiegelbilde vergegenwärtigen«. Menzel antwortete in ruhiger, aber sehr bestimmter Weise, worauf Schadow seinen Irrtum eingestand.



schuldig, ich wünschte bloss ich könnte sie Allen Denen sagen, die bei leider mancher schlecht geschnittenen Zeichnung den Stein auf mich werfen, wie oft habe ich ohnehin schon denselben Gegenstand zweimal gezeichnet, weil er das erstemal in unachtsame oder ungeschickte Klauen gerathen war, und das gehört wahrhaftig nicht unter die Freuden, ist aber eben auch unvermeidlich, dass, wo so viele Menschen nöthig sind zu einer Sache, auch was verhunzt wird. Aber trotz all diesem Aerger, Friedrich über Alles! mich hat nicht bald was so gegriffen. Der Stoff ist so reich, so interessant, so grossartig, ja, worüber Sie zwar wohl den Kopf schütteln werden, wenn mans genauer kennen lernt, so malerisch, dass ich bloss einmahl so glücklich werden möchte, aus dieser Zeit einen Ziklus grosser historischer Bilder malen zu können!

Vor etwa 2 Monaten hatte ich einen kurzen und pressirten Flug bis Dresden gemacht, aber nicht zur Erholung, 's war nicht mal ein Amüsement. Die 12 Tage die ich da war, habe ich im Zwinger, auf der Bibliothek, der Gallerie, in den Kirchen, u. s. w. zugebracht, von Dresdens Gegend habe ich nichts gesehen, als ich fertig war, hatte ich aufs Eiligste zu Hause zu reisen, bis nach Cassel, war keine Möglichkeit!! schon durch diesen kleinen Schritt nach Dresden war ich so in Rückstand gekommen, dass eine Stockung drohte.

Dresden an sich war mir fatal, was es interessant macht, (die alten Prachtarchitekturen und die Gallerie,) ist theilweise Ruine; aber bei den Beamten, mit denen mich mein Zweck in Berührung brachte, habe ich eine ausnehmende, wirklich aufopfernde Gefälligkeit gefunden. Die Künstlerschaften habe ich in Ruhe gelassen. Die Gallerie habe ich in jeder Hinsicht, sowohl in Rücksicht des Guten, als des Uebeln, was ich über sie gehört, über meiner Erwartung gefunden, das Gute anlangend, so meine ich damit nicht sowohl dasjenige Alles, weswegen die Gallerie weltberühmt ist; denn ich muss offen gestehen: über die »Nacht« überhaupt die berühmten Corregios' und den Raphael war ich, als ich endlich davor stand, aufs Höchste verwundert. — Dagegen ist Anderes da, Rubense, überhaupt Niederländer!!! und Venetianer!!! — von denen man wenig hört! Ueberhaupt habe ich auf der Dresdener Gallerie die Achtung vor unserm Museum nicht verloren, wir haben hier sehr sehr vieles, dergleichen die da nur sehr mittelmässiges besitzen, nicht nur allein von den ganz Alten Sachen! Für alle Correggios' dort möchte ich unsere Jo und Leda nicht geben, ebenso ihre Murillos' so schön sie sind, reichen nicht an die Unsrigen, so ists mit noch manchem Andern. Es fällt mir übrigens nicht ein, hier eine Paralelle ziehen zu wollen. Nur meine ich, die Gallerie hat Viel sehr Viel verwahrlostes und fast untergehendes Schönes, aber auch Ungeheuer vielen Schund, und in einer Placierung, die ein Trödler ebenso gut gemacht hätte, jeder Saal ist da zugleich Heiligthum und Todtenkammer, wollte man das kritisch sichten, es würde sehr zusammenschrumpfen, aber ich glaube mehr werth sein! Uebrigens hörte ich dort, sie sei in der Genesung begriffen, da hätte ich sie erst in der Verwesung sehen mögen!

Sie sagen nun gewiss: Menzel lässt sich selten hören, dann hats aber auch kein Ende!

Von unsern Freunden weiss ich wenig, Meyerheim habe ich seit ½ Jahre, Drake noch länger nicht gesehen, Magnus steckt schon seit über einem Jahr in Rom, Schöll in Griechenland. Im Verein bin ich seit meiner Rückkehr von Dresden noch nicht gewesen, Biermann sehe ich manchmal, er lässt Sie aufs Herzlichste grüssen! jetzt vollendet er sein grosses Bild, Burg »Lug« in Illyrien, wo er voriges Jahr

war, für die Ausstellung, die wohl übrigens diesesmal so brillant ausfallen wird, wie solche Ausstellungen, die alle Jahre wie der Weihnachtsmarkt wiederkommen, ausfallen können. Genug davon! — Sagen Sie, wie gehts bei Ihnen? Nehmen Sie Sich nicht mich zum Exempel, sondern schreiben Sie mir bald einmahl, was Sie Alle machen, Sie und Alle Ihre Lieben, denen ich mich aufs Beste zu empfehlen bitten! Von mir dagegen sein Sie überzeugt, dass ich noch bin der Ihnen trotz seiner Schreiblässigkeit mit alter Liebe anhängende

Menzel.

Berlin d. 21 Januar 1842.

Lieber alter Freund!

XII *Diessmal glaube ich, wissen Sie doch nicht was Sie vom Menzel halten sollen. Nun endlich habe ich das verdammte Ding zurück, welches beiliegt, und mein Ihnen dort gegebenes Versprechen lösen soll.*

Nun vor Allem, Werthes Karolinchen! muss ich Ihrer so freundlichen Aufmerksamkeit meinen herzlichsten Dank sagen, Ihnen, die ich durch mein Stillsein am meisten verletzt haben muss! Ihr liebes Geschenk hat mich so überrascht, wie ichs Ihnen leider nicht zu erkennen gegeben habe. ich muss mich erklären: Beiliegendes Blatt war fertig, dass Sie es mit einem herzlichen allerseitigen Glückwunsch zu Neujahrstag hätten bekommen sollen, aber Magnus, der wunderliche Kerl nahms weg, ums für sich daguerreotypiren zu lassen, (hätt sich lieber selber können vor die camera obsc: stellen) und so wurden statt ein paar Tage, wie er versprach 3 Wochen draus. Sachse wurde ewig durch trübes Wetter, Schneereflex und Gott weiss was verhindert, und ich hatte von Tag zu Tage das Nachsehn. Wäre ich ein Grossmaul, so würde ich sagen ich habe Aquarell verworfen, weil die Farbe verbleicht. Das Wahre aber ist, dass es mir ging wie Einem, den ein neues Pferd 2 mal abgeschmissen, und sich wieder aufs Alte setzen muss. Das hat mich verflucht verdrossen.

Von unsern Freunden hier, Magnus, Schöll, Biermann soll ich schönste Grüsse bestellen, vom Meyerheim gleichfalls, von allen Andern weiss ich fast nichts, ich sehe kaum einen Menschen. Schöll und Biermann haben in der letzten Zeit grossen Schmerz erlebt: Schöll hat seinen Vater, Biermann seine Mutter verloren.

Hier ist sonst Alles beim Alten, ich erfahre wenigstens nichts Neues. Ein Lessing ist arrivirt (Mond roth, Luft blau, Wald grün, Erde, Wasserstiefeln, Baumstämme braun,) dort gehts bergunter. ich bin überzeugt, die beste Heilung unglücklicher oder verdutzter Liebe ist Lektüre, namentlich solcher Classiker, welche längst oder bald schwarz sind: Tuscha, K:Ludwig, u. s. w. ich rathe zu Selbigen. Ferner hoffe ich, wirds »Nönnele« jetzt seinen Wittwensitz in dem gewiss ganz verödeten Nonnenwinkel kriegen, dort kann sie mich betrauern, hats' doch eine Art Motiv.

Dass Sie und die lieben Ihrigen so liebevoll an mich denken, freut mich ausserordentlich, ich kann Ihnen dasselbe von mir versichern. Ihre Portraits werden sehr oft hervorgesucht. In meiner Familie ist (mich mitgerechnet) Alles wohl, jedoch mit meiner Mutter, die nebst meiner Schwester herzlichst grüsst, gehts wandelbar. —



Adolph von Menzel
Des Künstlers Zimmer in der Zimmerstraße, Ölgemälde
Im Besitz der K. Nationalgalerie zu Berlin

Ein Blick, Sie wissen schon wohin, überzeugt mich, Sie denken sichs, wovon, und dass Mitternacht ist. Also grüssen Sie erst aufs Herzlichste Ihre liebe Familie, und dann alle dortigen Freunde, welche mich »besonders und nicht besonders lieb gewonnen haben.« Mir aber vergeben Sie und seien überzeugt, dass ich trotz Zufälligkeiten und Confusion stets

Ihr alter

Menzel bin.

Denn[1] *soeben überlesen wir wieder den Brief Ihrer lieben Frau und ersehe zu meinem schweren Leid, dass Sie nicht Einen sondern Zwei solcher Näpfe gewollt, ich verstehe nicht wie ich das übersehen oder missverstanden habe. Wirken Sie mir doch mit etlichem Einfluss bei Ihrer lieben Frau Verzeihung aus.*

Polster hat das Seinige, der Betrag war grade richtig. Ein Napf von der Henkelform wie auf der mit zurückfolgenden Zeichnung war nirgends aufzutreiben.

Das Färben des Kleides kostete 1 ½ rsth. Von dem Filztuch wird noch nichts ausgegeben, sie machen da noch immer Versuche.

Berlin d. 19 Juli 1842.

Lieber alter Freund!

XIII *Zu schnell hintereinander ists wohl wieder nicht, dass ich nun mich einmahl vernehmen lasse? Aber dass ich diess so lange aufschob, ist die Ursache, ich wollte erst mit dem Friedrich*[2] *vollständig fertig sein. Vorher hätte ich doch keine rechte Ruhe gehabt mit meinen Freunden was zu schwatzen. Gestern habe ich nun das letzte dazu Gehörige beendigt. ich habe Victoria geschrieen, und wie!*

Sie haben gewiss geglaubt ich bin längst fertig, da die vorletzte, (jetzt vielleicht auch schon die letzte) Lieferung erschienen ist. Mit dem was da drin vorkommt und womit diese erste Ausgabe geschlossen ist, war ich auch schon im April fertig, was mich bis jetzt beschäftigte war ein Anhang von Prospekten der Prachtbaue, die Friedrich in Berlin und Potsdam aufgeführt, und der 6 Heldenstatuen, die auf dem Wilhelmsplatz stehen; welch Alles ich nun erst nach der Natur zeichnen, dann genau verkleinern und aufs Holz übertragen musste; und noch so allerlei einzelnes, was dennoch ins Ganze nöthig war. Der Anhang wird erst bei der 2 ten Ausgabe erscheinen, doch wahrscheinlich so dass wer die erste hat, ihn einzeln haben kann.

Aber wer nun, nach einem kurzen Verschnaufen drankommt, das ist der: Pinsel. ich bin gewiss, das Sie nicht meinen, »schreibe ich nicht, so denke ich auch nicht an Sie« dem ist nicht so. Ein leeres Album, das ich zum Präsent erhielt und lange Jahre nicht zu benutzen wusste, habe ich nun angewandt, Ihre und Ihrer lieben Familie Conterfeis zu herbergen, und hab's sehr oft in Händen. —

Dass Ihnen der »Magnus« Freude gemacht, hat mir wiederum welche gemacht. Der Vortreffliche hat mir viele viele Grüsse an Sie Alle aufgegeben, ingleichen Biermann, Wredow, Meyerheim (der seit ein paar Tagen ein neues Söhnchen hat)[3]

[1] Dieses »Denn« ist im Original durch einen Strich mit »Confusion« verbunden.

[2] Geschichte Friedrichs des Großen.

[3] Paul Meyerheim, geboren 13. Juli 1842.

und Schöll, der zieht nächsten Herbst nach Halle, da ist nun hier am Ort wieder Einer weniger. ich komme überhaupt wenig unter Andere. Ach, jetzt auf Wilhelmshöh, Dörnberg etc: für diess Jahr sind mir das nun Tantalusfrüchte.[1] *Alter, preisen Sie Gott dass Sie in einer Natur, wie die dortige leben, es müsste freilich im Uebrigen noch einiges Anderes anders sein!! Aber es wäre sonst wohl auch zu gut, wozu ein Zweites Leben, wenn an Diesem nichts zu korrigiren wäre!*

Das Jahr 42 ist doch ein tragisches Jahr?!! voll welcher Lehren an die im langen Frieden immer sicherer werdende Welt.

Ihre Krankheit hoffe ich von Herzen, ist jetzt spurlos vorüber; desgl: wünsche ich innig, dass diess Blatt auch Ihre Familie gesund antreffe, mit den Meinigen, mich eingeschlossen, gehts wohl, nur mit meiner Mutter wechselvoll; ich soll aufs Herzlichste von ihr grüssen. Was macht denn der Carl?? Sie hatten den löblichen Vorsatz mir einmahl was von seinem Anklimmen zu senden, habe aber bis diese Stunde nichts zu sehen bekommen. Er ist doch nicht faul? Es war noch Winter, da kam ich einmahl zufällig in Raczinskis' Sammlung, da war unter andern zur Ansicht hingestellten Bildern eins, das sprach nochmals: Halts Maul. Jetzt, Alter Freund, Bestellen Sie noch Erst den Ihrigen, dann sonstigen Freunden dort die herzlichsten Grüsse, und von mir seien Sie überzeugt, dass ich bin

Ihr

Menzel, wie immer.

Die 7 Rsthl. sind seiner Zeit durch die Buchhandlung an mich gelangt.

Sr. Wohlgeboren, Herrn Carl Heinrich Arnold
in Cassel.

Berlin d. 12 September 1842.

Alter Herzens Freund!

XIV

Grade heute, um diese Stunde ists ein Jahr, wo ich mich mit Schöll auf den Postwagen gesetzt hatte, um mir mit Ihnen einmahl tausend Dinge zu erzählen, die in Briefpapier zu leicht verfaulen, man aber doch gern gegen einander schwatzen mag.

In Ihrer traurigen und nicht weniger verdrussvollen Zeit hab ich manchmal gewünscht, um Sie sein zu können! Die Zeit wird nun wohl das ihrige thun, und schon gethan haben, was sie überhaupt thun kann. Eins aber war mir aufrichtig lieb: dass Ihre Töchter dem Allen enthoben waren; ein Betheiligter, und doch nur Zuschauer zu sein, ist noch peinlicher, als Betheiligt, aber zum Handeln gezwungen.

Manches wird, ausgesprochen, eben so abgedroschen und widerwärtig, als es schön ist, so lange es Gefühl und Gedanke bleibt. Das ist der Casus mit allen Geburtstagswünschen, die lasse ich nun weg, bin aber überzeugt, dass Sie wissen mit welchen Wünschen ich in diesen Tagen an Sie denke.

[1] Im Jahre 1841 hatte Menzel seine Freunde in Cassel besucht.

So eine Freude mirs wäre, Sie einmal hier zu sehen, so kann ich Ihnen doch nicht sehr verdenken, aus mehr als einer Ursache, dass Sie nicht her mögen. Was sonst hier passiert erfahre ich selten, ich komme nicht unter Andre, fühle auch keine Entbehrung. Die einzigen die ich sehe sind, seit Schöll nicht mehr hier, Magnus, Meyerheim, Biermann, und zuweilen Schlesinger. Die alle aufs Herzlichste grüssen. Biermann malt eine Schweizerlandschaft, wie eine halbe Wand, sie wird auch zugleich ein Basrelief vorstellen. Von Schlesinger sah ich neulich Blumen und Fruchtstücke nach der Natur, wie man das heutzutage gar nicht gewohnt ist zu sehen: und ein Küchenstück in Lebensgrösse, das roch ordentlich.

Magnus hat den Schöll vor seiner Abreise noch gemalt, (in Oel) presto, aber so schön und frappant, wie ich kaum etwas von ihm kenne!!

ich bin gegenwärtig noch an Vorarbeiten zu künftigen Bildern beschäftigt, die mich zwar länger aufhalten als ich meinte, aber durchaus nöthig sind. Was Sie mir über Carl schreiben ist doch gut, schon fürs erste das Anhalten zu einem Fleisse.

Alter Freund, Gott erhalte und stärke Sie, sagen Sie wie sich schon von selbst versteht Ihrer lieben Familie und Bruder die herzlichsten Grüsse, zugleich von den Meinigen und Ihrem Freund

Menzel.

An Se. Wohlgeb: Herrn Carl Heinrich Arnold in Cassel.

Berlin d. 22 Juli 1843.

Lieber alter Freund!

XV *Als ich Ihre beiden letzten Briefe erhielt war ich im Begriff, wirklich an Sie zu schreiben, nun ist das aber zugleich in Betreff der gegenwärtigen Angelegenheit unter Einem.*

Die Meinigen und ich wir freuen uns recht, wenn es dazu würde, dass Sie, doch wenigstens theilweise, einmahl herkämen, wo ich Sie da allerwegen herumführen würde! »Berlin für 5 Slgr.« und »wie es isst und trinkt« trage ich schon immerfort in der Tasche. Aber im Ernst: ich habe mich nun erkundigt, und bin zu der Ansicht gekommen, dass es mit einer Privatwohnung am ungemässesten wäre, denn gesetzt, es wäre eine solche dem Anschein nach ganz entsprechend gefunden, so gibt es dabei noch so viele Nebendinge, die sogleich beim Miethen gar nicht erforscht werden können und davon doch das Sich im Hause Wohlfühlen abhängt, als da sind: Wirthsleute, Bedienung, zufällige Hausnachbarschaft, was bei Damen auch nicht einerlei ist. Und zuletzt bleibt das doch immer Geschmackssache, also ein übel Ding im Namen eines Andern was zu bestimmen. Meyerheim, Biermann und Magnus sind derselben Meinung. Wogegen Sie doch noch im Augenblick des Ankommens die Wahl haben nach welchem Gasthof; und da Bedienung, Tisch und alles dergl. ohne Umstände haben können. Die Preise sehen sich nun ziemlich ähnlich, z. B. im »goldnen Adler zum Deutschen Hause« (Dönhofsplatz u. Jerusalemer-Str: Ecke) 1 Zimmer und Cabinet mit 2 Betten, (wenn daselbst zugleich gegessen wird) monatl: ungefähr 30 Thaler, im anderen Falle theurer. d. h. 1 Treppe hoch, 2 Tr: billiger. a Couvert 15 Slbgr. richtet sich übrigens danach, wieviel Schüsseln der Gast nehmen will. Ferner im Hotel de l'Europe (Taubenstrasse, nahe dem Gens d'Armen-Markt) giebt es obiges Lokal zum Monatspreis von 20, 30, 40,



45, 50 Rsth:, Couvert 12 1/2 Slbgr. auf dem Zimmer 15 Slbgr. und in dieser ungefähren Höhe sind die Preise in mehreren anderen Gasthöfen auch. In einem Hotel garni z. B. in dem am Gens d'Armen-Markt, Ecke der Mohren-Str: Entree Zimmer Cabinet mit 2 Betten inclus: Wäsche und Zimmerreinigung monatl: 30 Rsth. aber ohne Mittagstisch u. ohne Bedienung, die des Gastes Sache bleiben. Diess wäre nun eine ungefähre Uebersicht. — Herrlich wärs, wenn sie mitkämen! — ich habe mich natürlich nur in den Gasthöfen der Friedrichsstadt umgesehen, da doch den Ihrigen gewiss das ungleich entlegnere Wohnen in der etwas confusen Königsstadt nicht genehm wäre.

Grimm[1] *hat mich seit er hier ist einmahl besucht, mir aber, zu Ihnen gesagt, besser gefallen, als in Hessen-Cassel. Biermann hat eine Landschaft von 12 Fuss Breite in Arbeit. — Magnus eine Composition, Theseus und Ariadne, nicht viel kleiner Dimension, das Ding kann unberufen, schön werden. Meyerheim ist meines Wissens auch sehr fleissig, ich war lange nicht bei ihm zu Hause. Andere sehe ich fast gar nicht. ich habe auch ein Bild*[2] *vor, aber jetzt, da es eine gewisse Strecke weit ist, es weggestellt, um davon wegzusehen, man kommt dann wieder anders daran. ich mache mich inzwischen mit dem Radiren*[3] *bekannt, ich möchte es gar zu gerne dahin bringen, darin was zu leisten. Es ist eine ganz andere Sache in jeder Hinsicht.*

ich habe in diesem Jahre gleich Ihnen geschmeckt, was Krankheit auch für die Gesunden heissen will, meine Mutter hat über 4 Wochen lang an einem rheumatisch-nervösen Fieber dergestalt gelitten, dass wir alle in grosser Furcht für ihr Leben schwebten. ja, das war eine traurige Zeit! Sie ist aber, wofür dem Himmel gedankt sei, wenigstens wieder so weit hergestellt, dass sie ausser aller Gefahr ist; sonst sind wir übrigen unberufen wohl. Also, wir sehen uns vielleicht bald, oder die Ihrigen! Magnus, Meyerheim, Biermann, die Meinigen grüssen aufs Herzlichste.

Gott erhalte Sie

Menzel.

Berlin d. 23 April 1844.

Lieber alter Herzensfreund!

XVI

Wo ich eigentlich anfangen soll, weiss ich diessmal wirklich nicht, ich bin in mehr wie einem Sinne höchst beschämt, wäre es allein meine Schreibfaulheit, so wäre ich kaum zu entschuldigen, aber anderes war auch Ursache. Fürs Allererste nehmen Sie eine meiner schönsten Redensarten zum Dank für das Ueberschickte durch den Herrn Erh. v. Waizen. Ja Freund haben Sie Dank, Sie haben mir damit eine sehr grosse Freude bereitet. ich sah vor etlichen Jahren einmal das ganze Werk von de Boissieu[4]*, er gehörte ja unter die grössten Kerls im Zeichnen*

[1]) Ludwig Emil Grimm, geb. 1792, gest. 1863, Maler und Professor an der Casseler Akademie.

[2]) Es handelt sich wohl um das Bild »Die Störung«, das Menzel erst 1846 vollendete.

[3]) Schon 1844 erscheinen unter dem Titel Radierversuche 7 Blatt mit landschaftlichen Darstellungen.

[4]) Jean-Jacques de Boissieu, Landschaftsmaler und Radierer, geb. 1736, gest. 1810. Unter dem »Werk« von Boissieu ist die von Chaillion 1824 herausgegebene Sammlung von Radierungen verstanden.

und Radiren! und die Blätter die ich hier von Ihnen habe, gehören unter seine Besten. ich treibe mich überhaupt jetzt viel auf dem Kupferstichkabinet herum, geniesse die Radirungen der Niederländer, vor Allem Rembrandt, der doch unter allen hierin der Solitär ist und bleibt, je öfter man ihn durchsieht, desto mehr Ehrfurcht kriegt man vor ihm; gar nicht etwa nur seiner Beleuchtungseffekte wegen, auch seine Composition, seine Naturkenntniss, sein Formensinn! Und da liesst man von den Eselsbacken, ich meine den Herrn von der Feder, in den Lexicis er habe keine Zeichnung!!! Zeichnung im Sinne derer von München und Düsseldorf freilich nicht. Sie werden allso dort den Gallait[1] *und de Bievfe*[2] *sehen, dazu gratulire ich Ihnen und dem Carl, (von dem ich bei der neuerlichen Gelegenheit der dicken Rolle nichts gesehen habe) nun werden Ihnen auch die Partheibeissereien begreiflich werden, die es hier und in München darum gesetzt hat. ich möchte wohl gern von Ihnen künftig erfahren, welchen Eindruck sie Ihnen gemacht haben. Wir sehen jetzt hier eine Zeichnung zum Stich, nach dem grossen Bilde (es ist die Zerstörung Jerusalems) was Kaulbach in München jetzt gemalt hat. Herr Waagen aus München kutschirt damit als sein eigener Postillon durch Europa, er ist Unternehmer, Recensent und Subskribentensammler. Es wäre viel zu weitläufig das Bild zu beschreiben, aber so viel glauben Sie mir auf mein Wort, es steht an Gedanken (künstlerischen nämlich) weit unter, und an Ausführung (künstlerischer) weit hinter der Hunnenschlacht von demselben. Die Berlinischen Kunstkenner haben wieder recht erfreulich vor dem Blatt debütirt. —*

Sie sind in Ihrem letzten Briefe so entzückt vom herrlichen Leben im herrlichen Hessenlande, ich mit; doch hier ist aber doch auch vieles nicht übel! —

Wird Herrrrr R-R-R-R unsere Ausstellung nicht wieder mit einem italienischen Salat würzen? Haben Sie gutes Fritzchen vielleicht Herrn GrGrGr wieder zu einer Mohrenbleiche stillhalten müssen? Magnus zeigte mir letzthin ein Bild, dass Sie an ihn im Auftrage der Besitzer gesandt haben, wie er mir sagte, wollen die es als einen Georgione behandelt wissen. ich gestehe, dass ich mir den am allerwenigsten drunter vorstellen könnte; wenn man das Bild mit der Kunst der Zeit vergleicht, in der jener lebte, (Titians frühere Periode) mir scheint es vielmehr aus der späteren Zeit zu stammen, wo die Caracci noch soviel nachgeahmt wurden. Magnus hat neuerer Zeit wieder einige sehr schöne Portraits gemalt, unter anderen den hiesigen Burgemeister Krausnick, im Costüm, wie bei der Huldigung welches doch, Rathskette, Degen, und Hutfeder abgerechnet aussieht, wie vom Leichenbitter; aber da sah man wieder, dass alles in der Welt vom Vortrag abhängt, Es war der grossen Aehnlichkeit zu geschweigen, ein so schönes Bild! Meyerheim ist sehr fleissig, und vortrefflich, aber was die Art und Weise angeht, wenig anders, als wie er immer gemalt hat. Von Biermann wüsste ich, versteht sich, in seiner Art, nur dasselbe zu sagen. ich möchte, wenn dergleichen überhaupt einen Sinn hat, jedem von den Beiden etwas vom Andern dazu wünschen.

Was Uns angeht, so ist dieser Winter für die Meinigen leidlich genug vorüber gegangen, ich war, was Gott innig gedankt sei, immer gesund. Meine Zeit füllt sich jetzt aus mit Malen, (nach der Natur, was ich ja früher noch gar nicht getrieben habe) Kupferradiren, und Zeichnen.[3])

[1]) Louis Gallait, geb. 1810, gest. 1870, belgischer Historienmaler.
[2]) Édouard de Biëfve, geb. 1809, gest. 1882, belgischer Historienmaler.
[3]) Der Schluß des Briefes, der auf einem besonderen Zettel geschrieben war, fehlt.



Berlin d. 1 März 1845.

Ists auch nichts werth um Ihretwillen, so gilts doch was in Vieler anderer Leute Augen.[1]) *Und aus dem Grunde freut michs herzlich, und gratulire Ihnen sehr. Carlo ist also fleissig? Das ist schön, geben Sie ihm also von Zeit zu Zeit die Sporen. Bei uns geht alles im Alten, wir sind Gott seis gedankt nun wohl. Eins kann ich bei der Gelegenheit bald mit anmerken, nähmlich: ich ziehe gegen Ende dieses Monats aus, Vor das Anhaltsche Thor in die Schöneberger-Strasse Nr. 18, 2 Treppen hoch, wo ich nun mehr Platz und einen zweckmässigen Raum zum Malen haben werde. Addressiren Sie also künftige Briefe nicht mehr in die Zimmerstrasse Nr. 4.*[2]) XVII

Grüssen Sie nun aufs Herzlichste Ihre Frau, Kinder, Ihren Bruder, u. s. w.

Ihr.

Menzel.

Die Meinigen lassen mir nicht Ruhe, ich muss auch von ihnen grüssen und gratuliren, als wenn sich das nicht von selbst verstünde.

---

[1]) Arnold hatte gelegentlich einer Industrieausstellung in Berlin den Roten Adlerorden erhalten.

[2]) Menzel wohnte bis Ende März 1845 in der Zimmerstraße 4, bis Mitte März 1847 in der Schöneberger Straße 18, bis Ende 1860 in der Ritterstraße 43, bis zum Jahre 1864/65 in seines Schwagers Krigar Haus, Marienstraße 22, bis 1871 in der Luisenstraße 24, bis 1876 in der Potsdamer Straße 7 und bis an sein Lebensende in der Sigismundstraße 3.

Berlin d. 19 April 1845.

Lieber alter Ritter und Arnold

XVIII *Mit hoher Befriedigung habe ich Ihren lieben Brief nebst Kunstbeilage erhalten. ich halte indess eine solche Verwachsung mit dem crachat (wenngleich schlimm genug) doch noch nicht für so betrübt als die der Siamesen.*[1])

Was Herrn v. d. Embde betrifft, so ist ihm mit jenem Strahlenden Sanitätsrath die grösste Vorsicht anzurathen. es sind von demselben hier kuriose Streiche bekannt. Ueber seine Zahlungsfähigkeit herrscht weniger Zweifel, über seine Zahlungswilligkeit desto mehr. Jedenfalls wäre ihm vor vollständigem Empfang des Honorars nichts zu verabfolgen.

Ihre freundliche Anfrage rücksichts des Projekts Ihres dortigen Kunstvereins hat mich sehr überrascht. Wenn ich dasselbe indess mit dem Begriff zusammenhalte, den ich von den Edlen Castiliens' sowohl durch Sie als aus eigner Anschauung habe, so kann ich nicht umhin, folgendes davon zu denken: 1, machen sich die Herrn bei Aufwendung von !5—600 Rsth.! gewiss eine Erwartung eines wohl wandgrossen Bildes; während dafür ein solider Kerl (um doch von etwas Festem, also von Dimensionen zu sprechen) doch nicht über 4 Fuss Breite und etwa über 3 Fuss Höhe hinausgehen könnte. Eine geringe oder grosse Anzahl Figuren gar noch nicht in Anschlag gebracht. 2, würden die Herren bei einem solchen Unternehmen doch auch eine vorläufige Skizze sehen wollen, welche dann auch für diese grossen Kenner schon ziemlich ausgeführt werden müsste, was mindestens lästig ist. und 3, gebe ich Ihnen zu bedenken, was sämmtliche malende Hofräthe und bei Hofe rathgebende Maler Cassels' sagen würden, wenn eine solche Bestellung ausser Lands ginge. ich glaube, Sie werden diese meine Bedenken nicht ungegründet finden. Sollten indess doch, was mir aber ganz unwahrscheinlich ist, die Leute sich mit dem Allen einverstanden erklären und einen solchen Antrag an mich wirklich thun, so wäre ich freilich nicht abgeneigt. ich möchte indess nicht gern, um Ihret- und meinetwillen, dass Sie grade die Sache lebhaft betrieben, da gewiss dort alle Welt weiss, wie befreundet wir sind; und denen die es noch nicht wussten, bei dieser Gelegenheit es nicht verschwiegen werden wird.

Dass Charles fleissig ist, und obenein nach Natur, freut mich sehr. Sie lassen ihn auch wohl nebenher wieder Farbe kneten? ich habe dieser Tage eine Farbenskizze vollendet zu einem grossen Glasbilde in Eins der beiden breiten Seitenfenster im Magdeburger Dom[2]*); transparent auf Leinen, um gleich die Anschauung der Farbenwirkung in Glas zu geben. Sie ist vorläufig gegen 5 Fuss breit und gegen 3 Fuss hoch, in den Cartons, die ich dann später für die Ausführung in wirklicher Grösse zeichnen werde, werden aber die Figuren an sich circa 8 Fuss hoch. Es war mir eine interessante und lehrreiche Schmiererei. Es soll eigentlich ein Monument der Magdeburger Catastrophe vom 10. Mai 1631 werden. Der Moment ist der, wo die Bevölkerung, die sich, (nahe an 1000 Menschen) in den Dom geflüchtet hatte, vor Tilly erscheint.*

Vor beinahe 3 Wochen sprach ich Schlesinger, der sagte mir, Magnus sei schon in Frankfurt! Also kanns wohl treffen, dass er, die möglichen Schwankungen

[1]) Die hier eingefügte Zeichnung ist in dem Faksimile des Briefes wiedergegeben.

[2]) Die Skizze scheint nicht erhalten, das Glasbild nicht ausgeführt zu sein.

Berlin, d. 19 April 1845.

Lieber alter Ritter und Arnold

Mit hoher Befriedigung habe ich Ihren lieben Brief nebst Kunstbeilagen erhalten. ich halte indeß eine solche Vermischung mit dem ewigen (vermuthlich Stimmung) doch noch nicht für so beträchtlich als die der Siamesen



Was Herrn v. d. Embde betrifft, so ist ihm bei seinem Verstande und Vanitäts sucht die größte Vorsicht anzurathen=

es sind von demselben hier Berichte
bekommen. Haben seine Hoffnungsfähig-
keit weniger Zweifel, über seine
Hoffnungswilligkeit desto mehr. Jed.
wäre ihm vor vollständigem Empfang des
Honorars nicht zu verabfolgen.
Ihre freundliche Anfrage rücksichtlich d
Projekts Ihrer dortigen Kunstanst
hat mich sehr überrascht. Wenn ich
indeß mit dem Begriffe zusammenhalte, de
ich von den Herrn Castilier sowohl durch
als aus eigener Anschauung habe, so kann
ich nicht umhin, folgende Worte zu denk
[illegible] welche sich der Herren bei Aufforderun
von ! 5—600 rh.! gewiß ein Freund
und noch wenig [illegible] Bilder; wäre
dafür, [illegible] ein solcher Kunst [illegible] dahin

Ad. Menzel.

Farben, also von Dimensionen zu sprechen) doch nicht über
4 Fuß Breite und etwa über 3 Fuß Höhe hinausgehen
könnte. Eine geringe oder größere Anzahl Figuren gar noch
nicht in Anschlag gebracht. Es sind die Schwierigkeiten bei einem
solchen Unternehmen und doch nur eine vorläufige Skizze sehen
wollen, welche dann doch für diese großen Räume schon ziemlich
ausgeführt werden müßte, was mindestens lästig ist.
Auch gebe ich Ihnen zu bedenken, was sämmtliche malenden
Hofräthe und [bei Hofe] vortragenden Maler Cassels sagen wür-
den, wenn eine solche Bestellung außer Landes ginge.
Ich glaube, Sie werden diese meine Bedenken nicht ungegründet
finden. Sollten indeß doch, was mir aber ganz unwahrschein-
lich ist, die Leute sich mit den [illegible] einverstanden erklä-
ren und einen solchen Auftrag an mich wirklich thun, so wäre ich
sicher nicht abgeneigt. Ich möchte indeß nicht gern, um Ihret-
[illegible]willen, daß Sie gerade die Sache lebhaft betreiben, um Streit zu
[illegible], glaubt dort alle Welt weiß, ein befreundet wie Sie
Ihnen die es noch nicht wußten, bei dieser Gelegenheit
nicht verschwiegen werden wird.

dass Charles fleißig ist, und ebenso nach Natur
freut mich sehr. Sie lassen ihn wohl auch in Aquarell ma-
len oder Farbe arbeiten? Ich habe dieser Tage eine Farbenskizze
vollendet zu einem großen Glasbilde in fünf
beiden bunten Seitenfenstern im Magdeburger Dom,
transparent auf Leinen, um gleich die Erscheinung der
Farbenwirkung in Glas zu geben. Sie ist vorläufig zu
5 Fuß breit und ~~[illegible]~~ gegen 3 Fuß hoch; in dem Carton,
die ich dann später für die Ausführung in wirklicher Größe
zeichnen werde, werden aber die Figuren an sich circa 8'
hoch. Es war mir eine interessante und lehrreiche Arbeit.
Es soll eigentlich ein Monument der Magdeburger
Catastrophe vom 10 Mai 1631 werden. Der Moment
im Dom, wo die Bevölkerung, die sich (nahe an 1000 Menschen)
in den Dom geflüchtet hatte, vor Tilly erscheint.

Vor beinahe 3 Wochen sprach ich Schlesinger, der sich
nur Magnus schon in Frankfurt ist. Also kannst wohl hoffen,
dass er, die möglichen Schwankungen von da aus nach Brüssel oder
Heidelberg (Köster) mit eingerechnet, ~~[illegible]~~ schon gegen Augusts [illegible]

[illegible]



Adolph von Menzel
Häuser und Gärten in Kassel, Bleistiftzeichnung
Im Nachlaß des Künstlers

von da aus nach Brüssel oder Heidelberg (Klöster) miteingerechnet, schon Ende August hier ankäme! Armes Fritzchen, Sie dauern mir! Die Meinigen lassen Sie und Alle Lieben Ihrigen aufs Herzlichste grüssen, ich gleichfalls.

Stets
Ihr
A. Menzel.

Berlin d. 12 Sept: 1845.

Lieber alter Freund!

XIX *Sie und die Ihrigen und wahrscheinlich Fritzchen am meisten, denken wohl, wir haben Sie ganz vergessen. Das ist aber nicht ganz so. Das was da bei Carls Zeichnungen und den Servietten in der Kiste liegt, brauchte verschiedene Zeit zum Trocknen, das hat verzögert. Es sollte ein Spass werden. Wie die Aehnlichkeit beschaffen ist, mögen die Götter wissen?! da ich es nachdem Fritzchen fort war, aus dem Kopfe noch ganz überarbeitet habe, um wenigstens ein Etwas des Machwerks zu retten.*[1] *Wie es mit Dingen ist, mit denen man anfänglich spasst, da verreitet man sich. Lassen Sie es ununtersucht und hängen es an irgend eine Wand, recht hoch.*

Grimm kann sich jetzt rächen, für das was ich vor 4 Jahren dort seinen Bildern anthat, wenn er zu diesem hier auch »nix sagt«.[2]

Grade heute ist's, 4 Jahre her, dass ich mit Schöll die Reise zu Ihnen antrat, um gegenwärtige Stunde fuhren wir unter einem brillanten Sternenhimmel auf Potsdam zu; 's war wohl schön! Meyerheim hat diessmal auch einen Ausflug gemacht, und ist erst seit ein paar Tagen zurück, er war im Harz und der Umgegend, und hatte seinen Jungen, Franz[3]*, mit, die Parthie hat ihn sehr erfrischt. Er lässt herzlich grüssen, ebenso Biermann, der aus Tirol zurück ist, er hat dort schöne Sachen gemacht, und hier so einiges noch aus der ersten Frische der Erinnerung gemalt, das prächtig ist. Magnus fragte ich heute ob er ein paar Zeilen mitgeben wolle, die Zeit war ihm aber zum Schreiben zu kurz, er sagte er wolle apart schreiben, vielleicht treffe sein Brief mit dem Meinigen zugleich ein. Er gab mir einige vorläufige Grüsse auf.*

ich weiss nicht, ob grade mein Brief zum 17ten anlangen wird, gleichviel, nehmen Sie mein und unser aller wärmste und herzlichste Wünsche dazu, wolle Gott Sie (mit den Ihrigen zusammen) den Tag noch viel erleben und ordentlich ver- und durchleben lassen! Dass ich ihn mitmache, es trifft sich vielleicht auch wieder einmal.

---

[1]) Das Brustbild von Frl. Fr. Arnold im Besitz der Nationalgalerie.

[2]) Bei Menzels erstem Besuch in Kassel, 1841, bat Prof. Grimm, der ein großes Ölbild — Mohrentaufe — vollendet hatte, diesen um sein Urteil. Menzel stand lange schweigend vor dem Bilde, dann fragte er plötzlich, wer den Studienkopf an der Wand gemalt habe. Auf Grimms Äußerung, daß er ihn in Rom gemacht habe, erwidert Menzel: »Hören Sie, das Ding ist vortrefflich«, und empfiehlt sich, ohne ein Wort über das Bild gesagt zu haben.

[3]) Franz Meyerheim, Genremaler, geb. 1838, gest. 1880.


Ad. Menzel.

Ist Carlo tüchtig auf dem Zeug? Bestellen Sie einen schönen Gruss an Herrn Krauskopf, Grimm, Wolf u. s. w.

Radowitz ist General, Sie wissen's doch? Sagen Sie Fritzchen wenn Sie nun das Buch: »Biogr: Winterfeldt's von Varnhagen« laut besprochnen Tausches nicht schickt, werde ich anfangen, schlecht von ihr zu sprechen, d. h. raisonniren.

Nun kommt noch das eben so langweilige als herzliche Heer der Grüsse, erlassen Sie mir die Namen aller hiesigen Freunde, und theilen Sie Sich freundlich drein. Vom ganzem Herzen ihr

Menzel.

Die Servietten liegen bei, es ist, sagte mir meine Mutter, keine andre Sorte für den bestimmten Preis zu haben gewesen.

Berlin d. 29. Dez. 1845.

Lieber Alter!

Dieses wird Sie erst im neuen Jahr treffen, also meinen tiefgefühltesten Wunsche dafür, Gott behüte Sie i m m e r, *und erfreue Sie manchmal! höher bringts doch Keiner, er sei noch so glücklich.* XX

ich habe seit Kurzem mein Bild[1]*, was Fritzchen damals angefangen sah wieder unter den Borstfeger genommen; wollte nur endlich helles Wetter werden! Es ist hier wie ein schlechter Frühling. Aber eine Wonne habe ich in der Zeit vor dem Feste genossen wie ich wohl noch nichts erlebt habe. Nämlich unter den 6 grossen Transparent-Bildern*[2]*, welche unser Verein dieses Jahr wieder zu einer Weihnachts-ausstellung malte war ein* R u b e n s, *und zu dem wurde einstimmig ich kommandiert. Dass ich hiegegen keinen Protest einlegte, können Sie denken, und nun das Schmieren!! Die Figuren des Vorgrundes 7 Fuss. Da die Vorstellungen, (von der ganzen Sache schrieb ich Ihnen schon voriges Jahr) nur des Abends stattfinden, so haben wir sie schon der Farben wegen auch nur in den Abenden gemalt, in der Akademie in den beiden unteren Sälen, und* A l l e z u s a m m e n, *das war eine lustige Wirthschaft. Manchen Abend 20 Mann. Magnus besuchte uns auch manchmal, dem war die Art Malerei ganz neu. Die Auswahl der Bilder waren diessmal mit Ausnahme des Rubens von Italienern:*

1, Vermählung der Maria nach Raphael. (Hopfgarten[3]*), Schütz*[4]*), Gärtner, Herrmann Schulz*[5]*).)*

---

[1]) Die »Störung«.

[2]) In dem Berliner Unterstützungsverein für Künstler und deren Hinterbliebene war es Sitte, zur Weihnachtszeit 9 zu 12 Fuß große Transparentgemälde herzustellen, die in den Abendstunden unter Gesangbegleitung des Domchors dem Publikum gezeigt wurden. Ursprünglich begnügte man sich mit der Wiedergabe von Werken der alten Kunst, später treten an deren Stelle, nicht zum wenigsten auf Anstiften Menzels, selbständige Schöpfungen. Menzel lieferte Christus als Knabe im Tempel, Adam und Eva mit ihren Kindern und Christus, der die Händler aus dem Tempel jagt.

[3]) August Ferdinand Hopfgarten, Historienmaler, geb. 1807, gest. 1896.

[4]) Wilhelm Schütze, Genremaler, geb. 1814, gest. 1898.

[5]) Hermann Theodor Schultz, Maler, geb. 1816, gest. 1862.

2, *Die Nacht von Correggio. (Krause*[1]*), Pistorius*[2]*), Burggraf*[3]*), Lengerich*[4]*), Brücke*[5]*).)*
3, *Die Anbetung der Könige nach Rubens. (Hosemann*[6]*) und ich.)*
4, *Die Darstellung im Tempel, nach Fra Bartolomeo. (Daege*[7]*), Meyerheim, Eybel*[8]*).)*
5, *Ruhe auf der Flucht, nach Correggio. (Stürmer*[9]*), Böhnisch, Cretius*[10]*).)*
6, *Eine heilige Familie, nach Raphael. (Henning*[11]*) und Holbein*[12]*), Biermann.)*

Zum Gesange haben wir wieder den Domchor, die ganze Unternehmung findet übrigens grossen öffentlichen Beifall.

Da fällt mir ein, jetzt erst hat meine Skizze zu dem Fensterbild für Magdeburg ihre Rounde vor sämmtlichen allerhöchsten Blicken gemacht, sie ist soweit genehmigt, und soll nun in Kurzem nach Magdeburg an die Stände gehen, um denen zu Mitübernahme der Kosten plausibel gemacht zu werden.

Biermann wird bald ein Schweizerpanorama beginnen, in der Dimension, wie Palermo! Magnus hat in der letzten Zeit zwei vortreffliche Portraits gemalt, die hätte ich Ihnen gewünscht zu sehen.[13]*) Die Beiden grüssen aufs Schönste! auch Meyerheim.*

Werden auch dem cher Charles die Röcke und Mappen brav zu enge?

Fritzchen können Sie sagen: wir haben am 2ten Feiertag sehr heftig ihre Gesundheit getrunken. ihr werden hoffentlich beide Ohren geklungen haben.

Es ist 12 Uhr vorbei. Es wird Alles alle. Zeit und Papier! ein Schock Grüsse nehmen Sie Alle für genossen an. Von ganzem Herzen

Ihr

Menzel.

Berlin d. 20 Juni 1846.

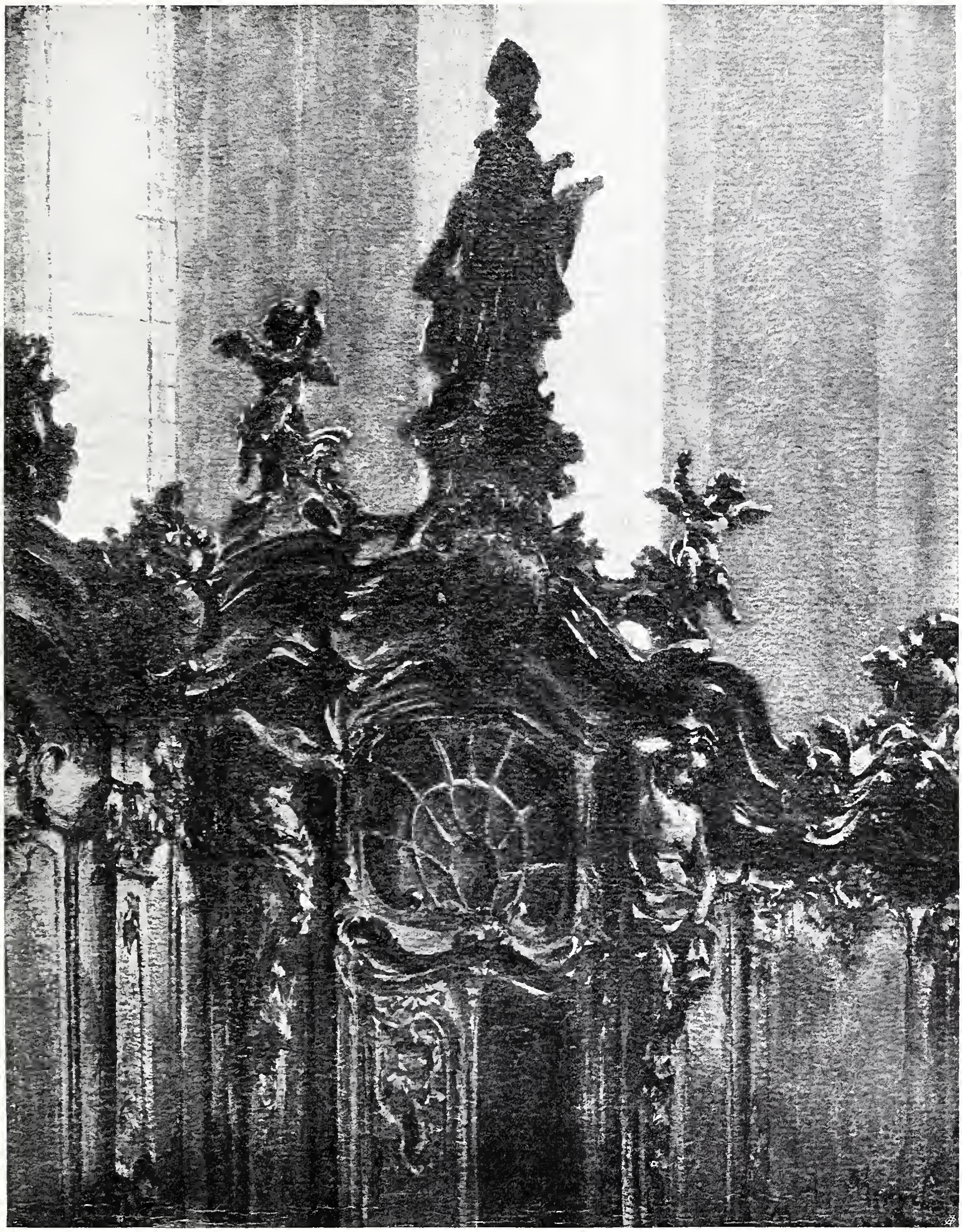
Geliebter Alter!

XXI *Eben heute gegen Abend erhalte ich Ihren zweiten Brief mit der Jammernachricht. —*

Es war mir eigentlich nur die Bestätigung meiner trüben Ahndung, die mich bei Lesung Ihres vorhergegangenen unwillkührlich überkam.

---

[1]) Wilhelm Leopold Christian Krause, Marinemaler, geb. 1803, gest. 1864.
[2]) Lebrecht Pistorius, Genremaler, geb. 1796, gest. 1862.
[3]) Burggraf, Genre- und Porträtmaler, geb. 1803.
[4]) Heinrich Immanuel Lengerich, Maler, geb. 1790, gest. 1865.
[5]) Hermann Brücke, Historienmaler, gest. 1870.
[6]) Friedrich W. Heinrich Theodor Hosemann, Genremaler, geb. 1807, gest. 1875.
[7]) Eduard Daege, Historienmaler, geb. 1805, gest. 1883.
[8]) Adolph Eybel, Historienmaler, geb. 1806, gest. 1882.
[9]) Karl Stürmer, Historienmaler, geb. 1803, gest. 1881.
[10]) Konstantin Johann Franz Cretius, Porträt-, Historien- und Genremaler, geb. 1814, gest. 1901.
[11]) Adolf Henning, Historienmaler, geb. 1809.
[12]) Eduard Holbein, Historienmaler, geb. 1807, gest. 1875.
[13]) Eines davon ist das Porträt Jenny Linds in der Berliner Nationalgalerie.



Adolph von Menzel
Chorgestühl im Mainzer Dom, Aquarell mit Deckfarbe
Im Besitz der Frau Krigar-Menzel zu Berlin

Das Ereigniss hat uns alle aufs Tiefste erschüttert. Wenn es den Betroffenen nicht ganz einerlei ist, mit welchem Gefühl ausser ihnen andere an Sie denken, so seien Sie von uns Allen unserer tiefsten innigsten Theilnahme versichert. ich kann mir so alles Detail vergegenwärtigen und durchfühlen was es für Sie auszuhalten gegeben hat, bis Schmerz und Trauer von sämmtlicher Verwandtschaft, Bekanntschaft, Kirchenvolk durchgeweint und breitgetreten ist! —

Gott stärke nur Sie!! Das wird er wohl. Eingreifende Unglücksfälle haben dennoch oft das Gute, dass sie den ganzen Menschen noch ganz anders entscheiden als schon vorher; kurz einen doppelten Menschen aus ihm machen. Nochmals Gott stärke Sie, Nächstens mehr, und über Carl, der wird ein braver Junge, ich habe mich sehr sehr gefreut, Biermann gleichfalls, der hat die Sachen von den Freunden hier jetzt Allein erst gesehen. Grüssen Sie aufs Innigste Alle Ihre Lieben

Ihr

Menzel.

Herrn Carl Heinrich Arnold Wohlg in Cassel
frei
cito

Berlin d. 1 August 1846.

Geliebter Alter!

XXII *Endlich folgen denn Caroli Exercitien hiemit zurück und kann ich Ihnen meine und der Andern Ihre Meinung drüber sagen. Die fällt von Meyerheims, Magnus, Biermanns und meiner Seite einstimmig dahin aus, dass hier gegenwärtig keine genügende Gelegenheit ist, dasjenige, wozu der Junge nach Ausweiss dieser Dinge so schöne Hoffnungen giebt, durch eine regelmässige praktische Schule auszubilden. Das Vielerlei hierzu Erforderliche ist privatim nicht durchzusetzen, die öffentliche Anstalt aber (vulgo Academie) weder im Punkt des Unterrichts noch der Schüler (die dann doch seine Mitschüler würden) jetzt so beschaffen, dass eine Umpflanzung aus dem Cassler Mistbeet in das Berliner eine wesentliche Besserung wäre. Für einen andauernden Aufenthalt hier möchten wir sonach nicht stimmen. Sondern dass er fürs Erste, bis er wenigstens ein paar Jahre menschlich reifer ist, dort bliebe, und was das Zeug halten wollte, exercirte, und dann gleich, auf eine Zeit lang, nicht auf zu lange nach Paris, oder was ich noch lieber möchte nach Brüssel oder Antwerpen, dass er da Praxis lernt; wo er Bedeutendes entstehen sieht, die Alten Schätze sieht u. s. w. wo es nicht ist wie hier, wo jeder sich alles praktische Erfahrungswissen autodidaktisch unter unsäglicher Selbstqual hat erwerben müssen und noch muss. Dergleichen hält nicht jedes Leder aus, wie man auch manchen hier daran zu Grunde gehen sieht. Namentlich an den beiden letztern Orten soll jetzt das Akademiewesen, nach neuesten Nachrichten, sehr zweckmässig und thätig getrieben werden, Inzwischen würde es ihm gewiss höchst förderlich sein, wenn Sie ihn sprungweise einmahl auf ein paar Wochen herliessen; z. B. zur jetzigen Ausstellungszeit (sie beginnt diessmahl: notiren Sie das: den 1 ten September, und schliesst den 1 ten November.) also etwa im Oktober, (wo denn wohl Alles angekommen ist,) ich habe ihn, versteht sich, die Zeit über bei mir; und so diess Alles würde ihm bedeutenden Eindruck machen. Denken Sie seinerzeit hieran.*

Noch Einiges über die Sachen selbst.

Das Erfreulichste ist im Allgemeinen die Hoffnung, was hiernach aus dem Jungen werden kann; — vorausgesetzt von Aussen grosser Ernst; von innen grosse Liebe, und grosse Ausdauer. —

Was nun Blatt für Blatt angeht, so ist es aber namentlich in Rücksicht des Malens hohe Zeit, dass er keinen solchen Kopf mehr wie die da sind, malt. Das ist die Art, viel in die Faust, und nichts in Kopf und Sinn zu kriegen.

So viel Zeit, als er auf jene 4 oder 5 verwandt hat, muss er sich jetzt zu Einem Einzigen nehmen. — Aehnliches gilt von den landschaftlichen Exercitien. Carl hat schon eine solche Geläufigkeit in einer gewissen oberflächlichen Skizzirmanier, dass sie ihm gefährlich werden muss. Dass ihn Stellen, die, wie man aus den Zeichnungen abnehmen kann, in der Natur müssen wundervoll gewesen sein, nicht unwillkürlich zum Durcharbeiten gestachelt haben, (wenn ers auch nicht fertig gebracht hätte) er es im Gegentheil über sich gekonnt hat, sich fast durchweg mit einem leichten, höchstens etwas anschattirten Contur abzufinden, missfällt mir. Es ist ja damit nicht auf Reiseerinnerungen eines Dilettanten abgesehen, sondern auf Uebung und Studium des künftigen Mannes vom Fach. Carls Parole heisst jetzt: Durchführen, gleichviel womit!



Adolph von Menzel
Aquarellbildnis der Frau Cornelia Meyerheim, geb. Drake
Im Besitz des Herrn P. Meyerheim zu Berlin

Geliebter, Papier und Abend ist alle! Gott stärke Sie und erhalte Sie Alle! Die Meinigen und alle Freunde grüssen aufs Herzlichste,

Ihr

Menzel.

Seit den letzten Monaten male ich endlich mein Bild fertig, zur Ausstellung. Das kostet noch (viel).[1])

Das Bild zur Restauration senden Sie an Magnus, er will es durch einen geschickten Mann machen lassen, Meyerheim wollte von dem Bülow nicht viel wissen; in der Inlage von Magnus wirds wohl mit erwähnt sein.

Berlin d. 24 Sept: 1846.

Geliebter alter Freund!

XXIII *Meine heutige Schreiberei ist eigentlich ganz übrig, soll auch nicht viel werden. Ich will bloss, (zur Beseitigung etwaiger Scrupeln in bekannter Manier) noch einmal sagen, dass wir Carl in diesen Tagen erwarten und hoffen, der gute Junge wird sich die Zeit hier .... gefallen lassen.*

Ist damals, vor ein paar Monaten Pellisier bei Ihnen durchgekommen? Mich hat er hier besucht, mit Magnus und Meyerheim. Er hat mir recht sehr gefallen.

Wenn Sie ihm einmal schreiben, grüssen Sie ihn sehr schön, ebenso Herrn Krauskopf.

Leben Sie wohl, Gott erhalte Sie, grüssen Sie aufs Herzlichste die Ihrigen von uns Allen.

Ihr

Menzel.

Herrn Carl Heinrich Arnold, Wohlgeb. in Cassel.

Berlin d. 3. Nov. 1846.

Geliebter Alter!

XXIV *Endlich gebe ich nun auch ein Lebenszeichen von mir. Ich kann mir wohl denken, dass es Sie Alle längst muss befremdet haben, die ganze Zeit über ohne alle Nachricht geblieben zu sein. Ich halte mich vor Ihnen vor aller Missdeutung so sicher, dass ich nicht erst versichere, wie nicht etwa Gleichgültigkeit oder etwas der Art die Ursache gewesen. ich war in der letzten Zeit von mehreren Seiten etwas pressirt (wovon ein andermal) und schob das Schreiben daher von einem Tag zum andern auf.*

Ihrem lieben Briefe nach, den mir Carl zu lesen geben musste, sind Sie unter anderm in allerlei Sorgen über seinen Aufenthalt bei uns u. s. w. In Betracht dessen kann ich Ihnen nun zu Ihrer Beruhigung sagen, dass uns sein Beiunssein sehr lieb und eine wahre Erheiterung ist. Faulenzen lasse ich ihn keineswegs. An den Tagen wo nicht gerade die Ausstellung oder das Museum oder sonst interessantes besucht wird, malt oder zeichnet er von früh bis er nichts mehr sieht. Nicht etwa viel, sondern ich lasse ihn sich quälen, so viel er's nur im Stande ist. In den Abenden, wenn wir nicht auswärts sind, was aber selten geschieht, werden Costümstudien durchgenommen, damit er diess Feld anfängt zu kennen. Und so vergeht ein Tag

[1]) Die »Störung«, die Menzel schon 1843 begonnen hatte.



wie der andere. Denken Sie nicht etwa ich lasse mich von ihm in meinen Arbeiten stören oder genieren. Durchaus nicht. Ich bin jetzt beschäftigt mir eine Skizze zu einem neuen Bilde zu malen. [1]) *Eine grosse Behinderung war in letzter Zeit bis vor ein paar Tagen das trübe Wetter, war es dort auch so? Wir denken sehr viel zu Ihnen. Könnten Sie jetzt manchmal bei uns sitzen!*

Ihnen liebe Mad. Arnold nun meinen und unser Aller herzlichsten Glückwunsch! Möge Ihnen der Himmel Ihr Glück und Ihr Gemüth, es zu geniessen, bewahren!

Noch von uns Allen an Sie Alle die besten Grüsse

Ihr

Menzel.

Berlin d. 10 Novemb: 1846.

Geliebter!

XXV

Mit meinem heutigen Schreiben wälze ich mir endlich eine Last ab, die mir je länger, je drückender wird. ich muss Ihnen endlich eine Nachricht noch jetzt mittheilen, die Ihnen und den Ihrigen später als Neuigkeit die Freude des Wiedersehens mit Ihrem Sohne vertrüben müsste.

Am 8ten October hat Gott unsere Mutter zu sich genommen. Am Morgen desselben Sonntags, an dem Abends Ihr Carl bei uns eintraf, hatte sie, die schon seit länger an Anwandlungen von Unwohlsein und Ermattung, aber ohne ernstliche Besorgniss, litt, sich zu Bett gelegt. Eine Unterleibsentzündung brach aus, und mit solcher alle menschliche Hülfe wegschlagender Wuth! Schon der nächste Donnerstag Mittag sah ihren Todeskampf.

Sie erlassen mir Alles Weitere.

Aus diesem Allen werden Sie sich nun auch unser und des Carls Schweigen über uns in seinen Briefen erklären, da ich ihm streng verboten hatte, eine Nachricht davon an Sie gelangen zu lassen. Sie würden natürlich ihm in solchem Fall gleich die Rückkehr geboten haben, was nun aber doch alle Zwecke seiner Reise hätte vernichten müssen. Der arme Junge ist selbst zu bedauern genug, dass ihn grade ein so durchaus unvermeidliches Zusammentreffen in dieser Zeit hierher führte, um so viel Jammer mit zu erleben.

Von dem Tage ab, wo die Krankheit die unglückliche Wendung nahm, bis nach der Beerdigung willigte ich gerne ein, dass er zu Drake zog, Magnus bot sein Haus auch an.

Als aber die Stille zurückgekehrt war, und welche Stille! war es uns sehr lieb, dass er wieder zu uns wollte, und er ist uns wie ich, glaube ich, schon erwähnt, eine wirkliche Aufheiterung.

Im Uebrigen geht nun alles bei uns wieder den alten Gang. Nachwirkungen auf unser Befinden, wie ich anfangs, nahmentlich in Rücksicht meiner Geschwister fast fürchtete, sind Gott Lob nicht eingetreten. Eigentliche Heilung leistet in solchen Lagen nur die Zeit und die tägliche Lebens- und Thätigkeitsgewohnheit. Aber ein

[1]) Predigt in der alten Klosterkirche zu Berlin (Schleiermacher auf der Kanzel), jetzt in der Gemäldegalerie zu Dresden.

wohlthuendes Gefühl, freilich so weit wir in unserm Schmerz dafür empfänglich waren, mussten uns die unzweideutigen Zeichen der Verehrung und Hochschätzung gewähren, die unserer theuren Dahingeschiedenen von Freunden, Bekannten, von fast Fremden gewidmet wurden.

Ja Geliebter! genug nun.

Gott erhalte Sie Alle!

Ihr

Menzel.

Carl ist gesund, und lernbegierig, und soweit kurze trübe Tage reichen, fleissig.

Berlin d. 4 Jan: 1847

Lieber Alter!

XXVI *Endlich haben wir das Fest, vor dem ich mich längst fürchtete, hinter uns. ich will hoffen, dass Sie sämmtlich es gesund und so froh wie möglich verbracht und auch das Jahr so angefangen haben. Wie wir unsererseits werden Sie wohl denken; ingleichen, was ich Ihnen zu diesem Jahr, und aus Herzensgrunde, wünsche.*

Vorgestern war Rauch's 70ter Geburtstag. Da war, grosse Festfutterung. 's gab ganz interessante Dinge und Gesichter in der Nähe zu besehen. —

Nun von was, das uns tiefer interessirt. Auf Ihre damaligen Fragen kann ich Ihnen jetzt erst antworten: und Ihnen vom Carl also sagen, dass ich mich wirklich über seine Ausdauer beim Arbeiten und über seinen exemplarischen Gehorsam gefreut, und über sein schnelles Begreifen dessen was ich meinte oft gewundert habe; und er hat die Zeit über, was er bei der Muse antichambrirte, nicht in Pantoffeln thun dürfen. Mit diesen Fähigkeiten und Eigenschaften nun, die er bis jetzt vor der wirklichen Natur gezeigt hat, kann er ein vortrefflicher *Portrait- und Landschaftsmaler werden.* Das halte ich nicht etwa für wenig. *Fragen Sie aber weiter nach den ideellen Qualitäten, ich meine zu Darstellung von Begebenheiten aus Geschichte oder Gegenwart, kurz: Historienmalerei, so kann ich nach bis jetzt an ihm Beobachteten noch kein Urtheil über ihn wagen. Er hat dazu noch nicht geistigen Stoff empfangen, welchen, davon ihms Blut zu brennen anfängt; aus Bibel, (Versteht sich, nicht der Visionenkram), Geschichte, Mythologie. Das muss hier den Stab vorstellen, der an den Fels schlägt. Er ist noch sehr unwissend. Namentlich muss er sich fürs Erste auf Alte Geschichte werfen. Griechen und Römer. Ist gleich ihre Geschichte für die Histor:-Malerei der Gegenwart, deren Recht aufs Entschiedenste geltend gemacht werden muss, kein lebender Gegenstand mehr, so sind ihre kriegerischen und politischen Charaktere doch ein viel zweckmässigerer* [1])

Noch habe ich Ihnen aufs Schönste zu danken für Rubens und Papier, aufs Herzlichste! Aber ich kann nicht anders, ich muss hiegegn auch erinnern, was ich damals schon erwähnte gegen die Boissieu.

[1]) Der Schluß des Briefes, der auf ein besonderes Blatt geschrieben war, fehlt.

Berlin d. 13 Febr: 1847.

Lieber Alter!

Ueber Ihre Briefe habe ich viel Freude gehabt, Namentlich dass Carl tüchtig wächst. Seine Winterexercicia möchte ich sehen. In Betreff des bemeldten Fuchses fragen Sie ihn doch, ob ich ihm dergleichen hier gewiesen habe, mit feinen Pinseln anzufangen, da ich beim Fertigmachen sie nur in seltenen Fällen statuire. Der Löbliche hat gewiss den Virtuosen spielen wollen. XXVII

Ist das was Sie mir von der Intention des dortigen Kunstvereins schreiben, noch dieselbe Angelegenheit von der Sie mir schon einmal vor längerer Zeit schrieben?[1] *ich will auf Ihre freundliche Aufforderung, falls ich ein Süjet finde, (was ich wohl glaube,) eine Skizze machen, und sobald ich sie vollenden kann, hinschicken; gehen die dort drauf ein, gut, im andern Falle male ich sie gelegentlich für mich.*

Sie scheinen zu glauben ich sei schon ausgezogen. Dem ist nicht so und ich werde vor M i t t e M ä r z *nicht umziehen können, weil wenn gleich das Quartier ziemlich fertig, so doch das Attelier die Pointe der ganzen Sache, nicht eher in brauchbarem Stande sein wird.*

Bei uns ist noch einmal Winter geworden. Den Magnus hat vor Kurzem die Grippe geschüttelt. Wie er mir neulich sagte hat den »Schunken«[2] *ein geschickter Mann in der Cur, er wird wohl bald fertig sein. Meyerheim hat neulich bei der Glätte einen Fall gethan, der hätte gefährlich werden können. Der Himmel hats gnädig gewendet!*

Biermann malt jetzt eine W i n t e r l a n d s c h a f t *(ungefähr 4 Fuß hoch)! Ein Motiv von einem Kirchhofe in Salzburg, die Maximuskapelle im Mittelgrunde.* D a s D i n g w i r d a b e r g u t.

Ich habe jetzt Carlchens Kopf, den ich in den letzten Abenden seines Hierseins mit Pastellkreide gezeichnet und nachträglich noch etwas korrigirt hatte, unter Glas fassen lassen[3]*; desgl. seine Aquarelllandschaft, die er meiner Schwester geschenkt; beide hängen jetzt untereinander und können Jedem aufs Bequemste gezeigt werden.*[4]

Küssen Sie das Carlchen in meinen Namen herzlich. Und alle Uebrigen Ihrigen grüssen Sie aufs Beste auch von den Meinigen.

Ihr

Menzel.

Carlchen ich rathe Dir, nach den alten Medaillenköpfen Abends zu zeichnen, in Pastell aber versteht sich m i n d e s t e n s l e b e n g r o s s, *nur so hat man was man davon haben kann.* D a s i s t s o g a r s e h r l e h r r e i c h f ü r s O e l m a l e n, *für Auffassung der Fleischtöne. Giebts dort dergleichen Farben nicht, so werde ich Dir welche schicken. Dass Dir das Modell fem: mehr miss als wohlgefallen hat,*

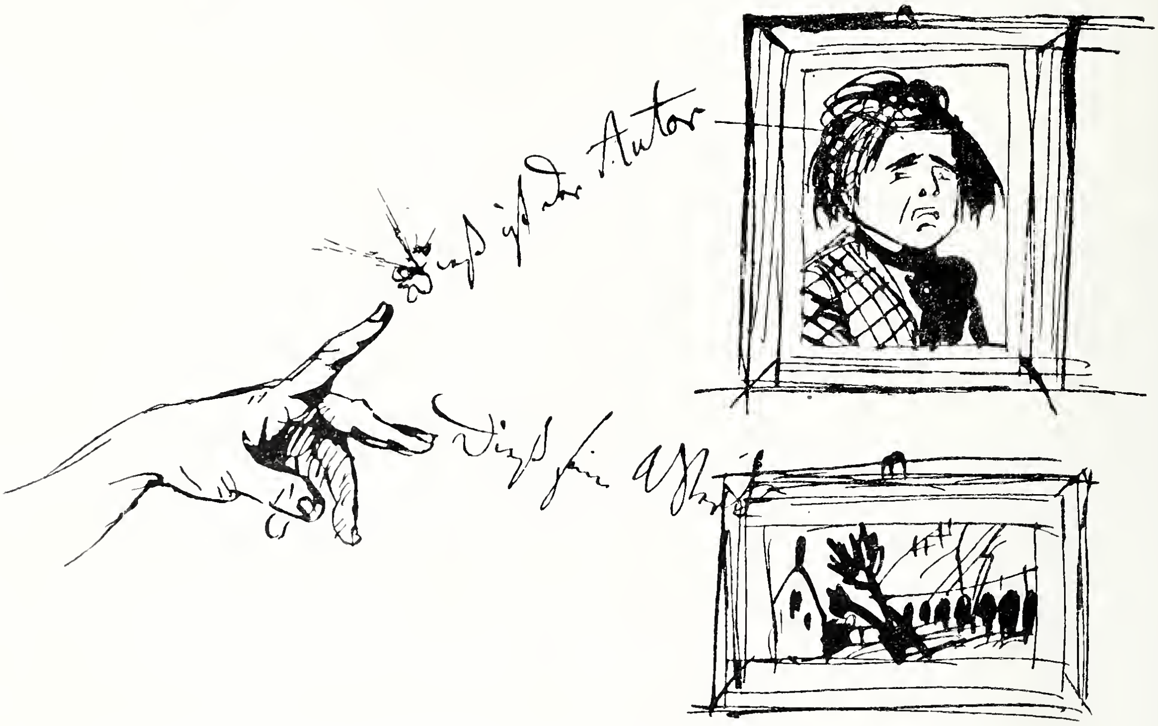
---

[1]) Siehe den Brief vom 19. April 1845.

[2]) Ein angeblicher Tizian.

[3]) Siehe Abbildung auf S. 239.

[4]) An dieser Stelle steht die aus Platzmangel auf die nächste Seite gebrachte Zeichnung.



wundert mich wenig, obenein wenn sie, wie ich wenigstens aus Deiner Schreibart nur lesen konnte, nur Eine Hüfte hatte. Lebe wohl, und sei stets so guter Laune.

Herrn Carl Heinrich Arnold, Wohlgeb in Cassel.

Berlin d. 23 April 1847.

Lieber Alter!

XXVIII *Die Nachricht von dem Leiden Ihrer lieben Frau hat uns recht leid gethan, und Sie Alle mit. Jetzt aber der Frühling, und eine Natur wie Ahnengraben u.s.w. nehmen Sie das wahr! Ueber die Begebenheiten der letzten Tage hier sehen Sie die hiesigen Zeitungen nach; das Kurze und lange davon ist: man hat denn einmal hier erlebt, wie weit es kommen kann, wenn die Eine Hälfte der Bevölkerung der brutalen Habsucht der Andern überlassen wird. An die anfänglichen Nothexcesse schlossen sich denn auch eine Menge gemeiner Nichtswürdigkeiten, worin Berliner Plebs doch nicht weniger leistet, wie anderswo. Gut ists, wie überhaupt zu Vielem anderen, dass gegenwärtig der Landtag versammelt ist, Gott gebe, dass er zu einem Engel am Teiche Bethesda wird.*

Wir haben vor Kurzem auch ein Neues Bild von Delaroche hier gehabt, (gehört dem Consul Schleter in Leipzig) Napoleon zu Fontainbleau vor der Abdankung. (Lebensgross, ganz allein, sitzend.) Mit Beschreiben ist hier nun nichts gethan, ich hätte Ihnen aber gewünscht, es zu sehen!

Zu meiner Verwunderung erwähnen Sie noch einmal der Skizzenangelegenheit. ich hatte das ganz aufgegeben, da ich zufällig in einem Anzeiger der »fliegenden Blätter« ein Inserat Ihres Kunstvereins las, worin stand, dass die Concurrenz mit dem 31. März als geschlossen betrachtet werde, also die Skizze noch vor meinem Umzug hätte dort sein müssen, welche zu machen aber mir in jener Zeit der Unruhe unmöglich war. Da nun aber wie ich höre über das Eingegangene nicht beschlossen worden ist, so will ich wenn mir noch 8—14 Tage Zeit gelassen werden, eine malen. ich bin jetzt erst im neuen Attelier dazu gekommen, meine Skizze zur Kirche[1]), die mich Carl noch anfangen gesehen hat, fertig zu machen, und denke dann, wenn die obige Sache an Sie abgegangen, an die Ausführung ins Grössere zu gehen. (5 F. hoch 4 F. breit) Stellen Sie doch irgend einen Arbeiter, der grade nicht pressurt ist, an, mir den Daumen zu halten.

Wir sind nun in Ruhe, und fühlen uns sehr wohl in der Wohnung, mein Attelier liegt sehr gut fürs Licht, hat vollkommenen Raum, und, was auch von Belang ist, hängt durch einen verschlossenen Gang mit der Wohnung zusammen. ich bin sehr begierig aufs das von Carl, was Sie mir zu senden versprochen. Alles weitere bis dahin. Für heute ist nur noch Platz zu Grüssen, und zu den Herzlichsten von uns Allen, Fritzchen aber grüssen Sie von mir und meinem Bruder 2mal, sie nimmts sonst höllisch übel!

Ihr

Menzel
Ritter-Strasse 43.

Herrn Carl Heinrich Arnold, Wohlgeboren in Cassel.

Carl, lieber Junge[2]),

XXIX

bist Du fleissig? Zeichnest Du unter Anderm auch Abends, wie ich Dir gesagt, nach den Medaillen? in recht pikanten Beleuchtungen? ich thue das jetzt viel, 's ist sehr interessant. Du musst auch mit farbiger Kreide versuchen. Für den Anfang gehts Dir am leichtesten auf graues, nicht sehr helles Papier. Die Hauptschatten werden mit Estompe wie sonst in gehöriger Stärke hingesetzt, die nach diesen schwächeren auch noch. Dann mit fleischfarbener Kreide die hellen Partieen und Lichter darauf gesetzt, dann mit den Fingern nach Anschauung der Modellirung verrieben, danach wieder mit derselben hineingezeichnet, die grössere Bestimmtheit in den Formen, oder Hautfältchen, der Finger hilft da auch noch an einzelnen Stellen, kurz, so durchgearbeitet. In die estompirten Schatten wird nach Bedürfniss mit Brauner hineingezeichnet, aber ja nicht alles damit überarbeitet, in die Tiefen endlich mit schwarzer. Für sonstige röthliche Partieen in Wangen oder Augenliedern, Augenwinkeln ist nach Umständen Rothstein, oder dunkelroth Stift. Wie auch überhaupt das Alles variirt nach dem Teint, rother oder weisser u. s. w. Die Ockertöne sind vortrefflich in die verschiedene Haarfarbe, aber bei allen (ausser Blond) muss ganz estompirt werden. Auf mancherlei Uebriges kannst du ja von selbst kommen.

Leb gesund.

---

[1]) Die oben erwähnte Predigt in der Klosterkirche.

[2]) Dieser undatierte Zettel lag ohne Zweifel einem Brief an den Vater bei.

Berlin d. 1 Juli 1847.

Geliebter Alter!

XXX *Ihren lieben Brief erhielt ich diessmal durch einen widrigen Zufall, den ich erst nachher erfuhr, viel später als ich ihn dem Datum nach hätte haben müssen. Sie hatten ihn ohne Wohnungsbezeichnung addressirt, in dem diessjährigen Address-kalender steht sie auch noch nicht, weil ich erst in Ostern gezogen bin, und mein Briefträger, der mich kennt war grade wegen Krankheit durch einen andern vertreten, so dass Ihr Brief auch schon das Fremdenbüreau durchlaufen war und beinahe als unbestellbar zurückgegangen wäre. Also künftig lieber meine Wohnung mit dazu. (Ritter-Strasse No. 43.) Ferner Ihrem Bilderverjüngungs-Liebhaber zur Nachricht, der von ihm ersehnte Auffinder, Ausklärer, Fleckenreiniger, Makelvertuscher, Putzwassersprützenkapitän heisst Stibbe, und wohnt in Berlin, Commandanten-Strasse No. 25.*

Dass meine Skizze[1]) Ihren Beifall gefunden, hat mich sehr gefreut, nur haben Sie und wie ich aus Ihrem damaligen Briefe und Herrn v. Rommels mündlicher Aeusserung ersehen, auch die Andern an das Ding den Maassstab eines fertigen Bildes gelegt, derweile ich schon im Begleitbriefe sagte, dass Manches nur unter Vorbehalt stehen gelassen ist. Es ist noch keine einzige Naturstudie darauf. Die Herren dort wünschen nun wie Sie doch wissen noch bis zur nächsten Ausstellung mit Bezug auf Ihr dortiges Regierungsjubiläum einen Carton gezeichnet. ich habe an Herrn Klauhold gestern einen ungefähren Anschlag abgehen lassen. Die Zeit ist wohl etwas kurz, indess wenn nur die Entscheidung bald genug an mich gelangte, so würde ich mich dann doch mit meinen andern Arbeiten so stellen, dass ichs durchsetzen könnte, ihn zu der Zeit fertig zu haben.[2])

Noch eins fällt mir ein. Sie haben, wie Sie mir schrieben, mein damaliges Billet an Carl ihm durch Fritzchen, als hätte er in ihrem Einlagbriefe von meiner Schwester gelegen, geben lassen. Das kann den guten Jungen glauben gemacht haben, als wüssten meine Geschwister den Inhalt, welches keineswegs der Fall ist. Meine Meinung über dergleichen ist: Loben Einen, meinetwegen, wie Viele es hören wollen. Aber Abkobern Einen, obenein nicht sowohl zur Strafe, sondern mehr zur Purganz nur unter vier Augen. Gott erhalte Sie, Alter, und Ihre Lieben! auch herzliche Grüsse von meinen Geschwistern. Carlchen knätscht doch wohl wacker im Weinberge des Herrn?

Ihr

Menzel.

Herrn

Karl Heinrich Arnold Wohlgeb

in Cassel.

---

[1]) Gustav Adolf begrüßt seine Gattin am Portal des Schlosses zu Hanau.

[2]) Der nassauische Kunstverein wünschte an Stelle des in Anm. 1 genannten Bildes einen Gegenstand aus der Lokalgeschichte dargestellt und wählte den Einzug der Sophie von Brabant mit ihrem Söhnchen, dem Landgrafen Heinrich, in Marburg. Als Preis wurden 800 Taler vereinbart. Da die Arbeit sich länger hinauszog, als zu erwarten war, kam Menzel um einen Zuschuß ein, und der Verein bewilligte auf Arnolds Betreiben noch weitere 400 Taler.



Adolph von Menzel
Die Fulda bei Kassel, Bleistiftzeichnung
Im Besitz des Herrn P. Ivers zu Berlin

Berlin d. 23 Juli 1847.

Hochgeehrter Herr! [1])

XXXI *Auf Ihre beiden letzten Zuschriften* [2]) *habe ich nun noch Nachstehendes zu erwiedern; In dem Contract, dessen Eines Exemplar hiermit unterzeichnet zurück erfolgt ist mir Ein passus bedenklich, und bitte ich denselben zu streichen: nämlich ad 5) die Stelle »oder ein etwaiger späterer Erwerber«. Dass der Kunstverein das Recht der Vervielfältigung miterwirbt versteht sich gemeinhin von selbst, indess gegen dessen Ausdehnung auf jeden einstigen Erwerber muss ich aus mehr als einer Ursache protestiren. Erstens ist auf diesen Fall gar keine Garantie möglich für Einsicht, Bildung, Geschmack des etwaigen Ersten Besten, welchem irgend einmal die Nachbildung, Vervielfältigung, Publication zu bewirken belieben könnte. Eine (mindestens) Möglichkeit, die mir natürlich nichts weniger als gleichgültig ist. Wogegen bei einem Kunstverein solche Sicherheit schon in der Tendenz seines Daseins gegeben ist. Ferner wenn gar der Zufall nochmals das Bild einen Kunsthändler gewinnen oder vom Gewinner erkaufen lässt, so fällt demselben damit zugleich ein Verlagsrecht zu, das nicht wohlfeiler erworben werden kann, und ich hätte, ohne dass dem Kunstverein irgend welcher Nutzen daraus erwüchse, schon im Voraus das für solchen Fall im Kunsthandel gesetzliche Anrecht auf eine Tantième verloren. ich rechne daher mit Gewissheit auf ein freundliches Willfahren meines Wunsches.*

Was endlich den Carton betrifft, an dessen Vorarbeiten ich nun eifrig beschäftigt bin, so fordert Ihr Vorschlag, in Rücksicht der mancherlei umständlichen Uebersiedelung allerdings reifliche Ueberlegung. Was er von künstlerischer Seite für sich haben dürfte, leuchtet mir wohl so gut und noch mehr ein; indess ehe ich einen Entschluss fassen kann, wollen Sie mir, womöglich umgehend, folgende Fragen beantworten. Ist zu Marburg oder Cassel gegenwärtig ein (versteht sich wohlverwahrter) Raum von wenigstens circa 20 F. Länge zu wenigstens 17 F. Breite (des Zurücktretens wegen) und wenigstens 12 — 14 F. Höhe disponibel zu finden auf, möglicherweise 6—8 Wochen? Gehöriges Licht versteht sich von selbst, indess würde Lage und etwa Zahl der Fenster in unserm Fall keine so grosse Schwierigkeit machen, da nicht gemalt, nur gezeichnet wird. (Und wäre vielleicht im selben Hause oder wenigstens in der Nähe 1 Wohn- und Schlafzimmer zu haben?)

Dann: wie weit liegt Marburg und Cassel auseinander?

Noch eine Spezialfrage: Würden Steigeleitern, lange Lineale und dergl. in Marburg sich vorfinden lassen, oder müssten sie rechtzeitig vorher dort bestellt werden?

Mit All Diesem behelligt Sie nun der Ihrige

Menzel.

Berlin d. 4 August 1847.

Lieber alter Herzens Freund!

XXXII *Sehr überrascht hat mich Ihr Vorschlag und Aufforderung. ich erkenne darin wieder Ihre grosse Liebe und Freundlichkeit. Dass ich indess die ganze Angelegenheit bis hieher allein mit Jenen verhandelte, werden Sie doch natürlich finden, da*

[1]) Der ungewöhnlich förmliche Ton ist dadurch motiviert, daß dieser Brief zur Vorlage an den Kunstverein bestimmt war.

[2]) Betreffs des Kartons »Einzug der Sophie von Brabant in Marburg«.



Adolph von Menzel
Ölbildnis der Frau Clara Schmidt von Knobelsdorff
Privatbesitz, Berlin

diessmal mein Hinkommen keineswegs einem Besuch, sondern einem von Geselligkeit abgezogenen Scharfrennen gilt, und ich meinen Freund nicht von vornherein zum Gastwirth umstempeln wollte. Mein ursprünglicher Plan war, mir dort oder in Marburg, wo nun das versicherte Lokal zu haben sein würde, zu selbigem ein Schlafzimmer dazu zu miethen, Carlchen Bates kommen zu lassen, und von Aufgang bis Niedergang in den Bügeln zu bleiben. Zu Cassel hätte mein Feierabend doch Ihnen gehört. Nun erfreut mich allerdings Ihre liebevolle Einladung um so mehr,

aber ich muss nochmals bevorworten, dass Sie diesmal in mir einen ungebärdigen Gesellen haben werden, der weder Ihnen noch sich recht gehören wird.

Ich denke nun also mit den Vorarbeiten, die ich hier machen muss, so fertig zu werden, dass ich Mondtag oder Dienstag abreisen kann. ich werde den Weg über Eisenach nehmen. Wahrscheinlich vor mir wird bei Ihnen eine kleine Kiste ankommen, in der ich Sachen die im Koffer keinen Platz haben, als da sind: Studienmappen, Kostümwerke und Notizen etc: etc: voraussenden werde. Der grösseren Sicherheit wegen frankire ich es nicht, Sie sind wohl so gut es einstweilen auszulegen. Sobald ich angekommen sein werde, denke ich den andern Tag nach Marburg abzugehen, damit nun nachher die Sache im Wesentlichen keinen Aufhalt erfährt, so komme ich gleich mit einer massiven Bitte, die Sie als erste Folge des A sagens ansehen mögen. Lassen Sie mir also inzwischen einen Carton von jenem Probepapier auf graue aber knotenfreie Leinwand aufziehen, 17 Fuss breit, 12 Fuss hoch. Die Farbe jenes Papiers ist mir etwas sehr dunkel, und ob sich mit Kohle (mit der das Ganze gezeichnet werden muss) auf einen gestrichenen Ton gut arbeitet weiss ich nicht, ist diess aber der Fall, und verträgt der Anstrich auch nachher einen gehörigen Ueberzug von Pergamentleim (ohne diesen ist nachmals das Fixiren vergeblich) so ist das gut, und würde ich in diesem Falle ein unmerklich in Gelbliche spielendes gedämpftes Weiss für am Besten halten. Doch alles das kennen Sie ja länger als ich! (Aber natürlich, All das für meine Rechnung.)

Geliebter! heut lassen Sie mich schliessen, es ist Mitternacht längst vorbei. Für das, was Sie innerlich, was mich innerlich bewegt hat, finden wir bald, wills Gott, Auge an Auge Musse.

Also Gott erhalte Sie! Herzliche Grüsse.

Ihr

Menzel.

Eine freundliche Empfehlung an Herrn v. Rommel, Herrn Klauhold u. s. w.

Herrn Carl Heinrich Arnold, Wohlgeb. Cassel.

Berlin d. 23 März Donnerstag früh, 1848.

Geliebter alter Freund!

XXXIII

Sie erwarten gewiss schon eine Nachricht von mir, daher also vorweg, dass ich am Dienstag Abends zwischen 6 und 7 Uhr glücklich hier angekommen bin. Meine Geschwister fand ich beide, wofür dem Himmel gedankt sei, gesund und ungefährdet. Das Wiedersehen will ich nicht schildern. — Nun aber von dem, was alle Herzen und Köpfe ausfüllt. Wie hatte ich Berlin verlassen und wie fand ich es wieder! Allein auf dem Wege vom Bahnhof nach meiner Wohnung kam ich an den Spuren von 4 Barrikaden vorüber. ich war noch den ganzen selben Abend auf den Beinen, und bin überhaupt seitdem wenig nach Hause gekommen. Berlin hat seine Ehre furchtbar gerettet!!! Woran man im Auslande und in Berlin selbst nicht geglaubt hatte. Dagegen sinkt jetzt Alles was man aus dem übrigen Deutschland vernommen, zu Kleinigkeiten zusammen. Die ausdauernde Erbitterung mit der von Bürgern und Militär hier gekämpft worden, übertrifft nach dem Zeugniss von Ausländern die es hier mit erlebt, selbst Paris und ist nur mit Palermo zu vergleichen.

Pausch und Bogen Nachrichten werden Sie durch die Zeitungen schon haben oder unfehlbar erhalten; ausserdem sprechen sich natürlich eine Menge der unglaublichsten Erzählungen herum, ich will daher schliesslich nur Einzelnes, was ich von glaubhaften Augen- und Ohrenzeugen habe, und noch Selbstgesehenes erwähnen. Dahin vereinigen sich alle Urtheile, dass beide Theile mit unter diesen Verhältnissen vielleicht beispielloser Tapferkeit gekämpft haben. Es werden jetzt von beiden Seiten viele Züge von Selbstaufopferung und Uneigennützigkeit bekannt. Nachdem nun seit dem Mondtag der vorigen Woche der Wechselzustand von vereinzelten blutigen Auftritten (in denen das Militär Sieger war,) von Aufregung und Stille gedauert, verkündigte sich nach der Erzählung meiner Geschwister am Sonnabend schon um Mittag das Herannahen des Wetters durch ein hastiges hin- und wiederrennen Einzelner auf der Strasse, später kamen Trupps Menschen der verschiedensten Stände, fast nur erst mit Werkzeugen versehen, und brachen die Bohlen der Rinnsteinbrücken aus, trugen Schilderhäuser fort, (die Schildwachen waren schon vorher verschwunden) z. B. mein Hauswirth, ein Maurermeister gab gleich seinen Geräthschuppen zu Barrikaden preiss u. s. w. — Endlich ungefähr um 4 Uhr begann das Sturmläuten von allen Thürmen. Da machte sich meine Schwester in der Hoffnung, mich auf dem Bahnhof zu finden in der Begleitung Richards auf, um noch bei Zeiten wieder zur Stadt zu kommen. Die Hasenhegergasse war schon nicht mehr zu passiren, sie musste daher durch die Feldstrasse und auch da über eine schon angefangene Barrikade gehoben werden; aber schon unterwegs begegneten Sie öfter Kutschern mit ausgespannten Pferden ohne Wagen, auch einem, der bloss die Peitsche behalten hatte. So kam Emilie noch glücklich zu Märkers [1]), Richard blieb bei Herrn v. Leithold. [2]) Kaum angekommen, liess sich aber schon nach 5 Uhr von der Stadt her der erste Kanonendonner und Pelotonfeuer hören. So dauerte diess Getöse zugleich mit schrecklicher Präcision mit wenig Unterbrechungen, die theils durch gegenseitige Ermattung, theils durch augenblicksweisen Mangel an Munition herbeigeführt wurden, fort bis Mitternacht unter unaufhörlichem Trommeln und Sturmläuten. Einmal verbreitete sich das Gerücht, 2 Regimenter, (die Jäger und Kais: Franz Grenadier) seien übergegangen; es war aber falsch, und wie man nachher erfuhr, bloss herumgesprengt um die Verzweiflung der Bürger wieder anzufrischen. Es war eine Schreckensnacht. Dazu heller Mondschein und alle Fenster erleuchtet. Nach Mitternacht soll es eine Weile still gewesen sein, dann aber das Gefecht von Neuem begonnen, und gegen 6 Uhr noch einmal am heftigsten gewüthet haben. Soviel ich bis jetzt erfahren, sind sämmtliche Wachtgebäude, 2 Kasernen und das Landwehrzeughaus erstürmt und im Innern zerstört worden. Ferner sind die Truppen auch am Alexanderplatz nach mehrstündigem hitzigen Gefecht vertrieben worden, eine dort aufgestellte Bretterbude worin sonst Kosmoramen gezeigt werden, diente den Soldaten lange zur Barrikade, und den Bürgern sehr zum Schaden, bis ein Korbmacherlehrling Mittel fand, sie in Brand zu stecken. Er ist in der Todtenliste mit aufgeführt. Barrikaden wurden viele von den Truppen endlich erstürmt, aber meist erst nach grossem Menschenverlust, namentlich an Offizieren. Wie überhaupt das Militär unverhältnissmässig mehr Todte und Verwundete hat als die Bürger. Sehr obligat haben unter anderm auch die Studenten und die hiesige Schützengilde

[1]) Märckers waren mit Menzels, mit denen sie in der Schöneberger Straße dasselbe Haus bewohnt hatten, sehr befreundet. Herr von Märcker wurde später Justizminister.

[2]) Major von Leithold, von dem Menzel ein Aquarellbildnis gemalt hat.

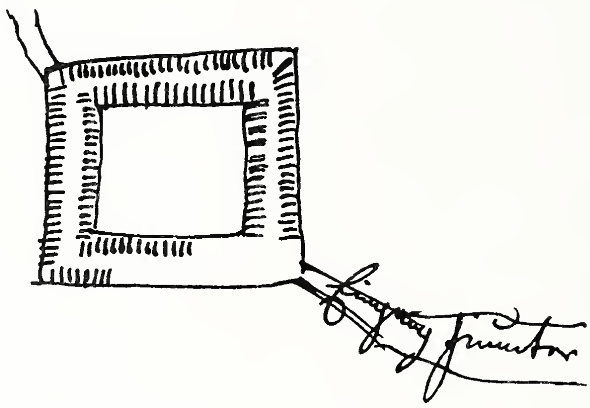
gewirkt, die aus ihren grossen Büchsen besser schossen als die Kommisgewehre der Infanterie. Ausserdem Gesellen und Meister vieler Gewerke. Bedeutend zugerichtet sind einzelne Häuser z. B. Eines in der Friedrichstrasse, an dem ich 31 Kartätschen-einschläge zählte; aber die meisten unter Allen zeigt das Haus des Conditors d'Heureuse am Köln: Fischmarkte, der breiten Strasse gegenüber, dort hatte eine Hauptbarrikade gestanden, die Artillerie bestrich grade die ganze Strasse, und diess Haus bot seine ganze Front den Kugeln. ich zählte mit Einschluss der Fensterscheiben über 190 Kartätschenlöcher, ausserdem hatten Granaten 2 sehr bedeutende Lücken in die Eckmauer gerissen, und ebendaselbst in einer geschlossenen Ladenthür nebst 2 geschlossenen Schaufenstern zu Seiten, zusammen nicht über 9 Fuss breit, waren 46 Gewehrkugellöcher! Ausser den stellenweise aufgerissenen Dächern da und an vielen Häusern. An einem Brunnen in der breiten Strasse steckt ein faustgrosses Stück Granate im dicken Röhrholze. Während dem Allen auf der Strasse wurde die ganze Nacht hindurch bei (vielleicht) allen Bäckern so eifrig gebacken, wie nie,, und man fand Mittel, trotzdem die Truppen lange Strecken besetzt hielten, grosse Körbe mit Brot aller Art in die Barrikaden zu spediren. Für die Soldaten sorgte niemand. Am Morgen griff die Ermattung um sich, nachdem das Militär nun fast eine Woche Tag und Nacht unter Waffen gewesen war. Viele schliefen auf dem Pflaster, andre hielten das Gewehr nur noch mit wankenden Händen. Es sollen Offiziere versichert haben, dass sie sich keine Stunde mehr hätten ·halten können. Nach 6 Uhr ward es von allen Plätzen zurückgezogen, und marschierte dann, sämmtlich aus der Stadt. Der Abmarsch verursachte einen ungeheuren Jubel unter der Bevölkerung. Er geschah mit klingendem Spiel und in Ordnung, aber in schrecklich deroutirtem Zustande. Vom Fenster aus sahen meine Geschwister auch unter anderem vor einem Bataillon ein lediges Reitpferd voranführen! u. s. w. — Mit dem Transport der Todten und Verwundeten hatten Pioniere zu thun. Die von Seiten der Bürger wurden in die Kirchen niedergelegt, und sind auch von dort aus gemeinschäftlich auf Stadt-Kosten gestern Mittwoch Nachmittag nach 2 Uhr in dem »Friedrichshain« vor dem Landsberger Thore begraben worden. Das war ein traurig feierlicher Tag, dergleichen in Berlin zu erleben, man nicht gedacht hätte. Am Morgen waren die Särge an der Freitreppe der Neuen Kirche auf dem Gens d'Armes-Markte an der Seite der Taubenstrasse auf einem grossen Trauergerüste ausgestellt.[1] *Ueber den Verlauf des grossartigen Leichenbegängnisses sehen Sie die Berliner Zeitungen nach. ich kann Ihnen bloss sagen, dass die langsamen Züge Aller Gewerke und Aller Körperschaften mit ihren Musikchören (theils Trauermärsche, theils geistl: Lieder), ihren Fahnen, Insignien und Särgen, von den Genossen getragen; dazu die durchweg ernste und schweigende Haltung der Volksmassen einen furchtbar mächtigen Eindruck machten. ich habe den Trauerzug nach einander von verschiedenen Orten aus beobachtet, und namentlich auch lange dem Schloss gegenüber. Auf dem Balkon standen ein Adjudant mit einer Trauerfahne, ihm gegenüber ein Bürgeroffizier mit einer schwarz roth gelben Fahne, und noch 2—3 schwarze Herren die nicht zu erkennen waren. So oft nun ein neuer Zug Särge vorbeikamen, trat der König baarhaupt heraus, und blieb stehen, bis die Särge vorüber waren. Sein Kopf leuchtete von ferne wie ein weisser Flecken. Es mag wohl der fürchterlichste Tag seines Lebens gewesen sein. — Die Züge waren*

[1]) So wie es Menzel auf dem Bild der Hamburger Kunsthalle schildert, für das er an Ort und Stelle eine Bleistiftskizze machte.



Adolph von Menzel
Aufbahrung der Märzgefallenen, Ölgemälde
In der Kunsthalle zu Hamburg

auch endlos. ich machte einen weitläuftigen Gang durch umliegende Strassen, kam wieder auf den Schlossplatz, und noch immer bewegten sich neue Fahnen, neue Särge, tönte neue Musik von der Schlossfreiheit herauf. ich komme jetzt eben von draussen, und hab die Gräber gesehen. Sie sind auf einem kleinen Hügel so gegraben:



und so stehen die Särge, es ist da noch Platz gelassen für die welche von den Verwundeten noch immer nachsterben. Jeden Tag kommen Neue hinzu. Es sind schwarze und gelbe Särge, wie sie in den Magazinen zu haben waren; geschmückt mit Kränzen, Blumen, wie es Angehörige geordnet, auf den Meisten sind Zettel (mit Steinen oder Erdstücken beschwert gegen den Wind) mit Namen und Stand der Darinliegenden, darunter auch mehrere Frauen und Kinder! — Gesichter habe ich da gesehen! — Seit Sonntag ist nun die g a n z e S t a d t in W a f f e n u n d i n R u h e. Alles versieht jetzt abwechselnd ohne Amts- und Standesunterschied den Dienst der öffentlichen Sicherheit, sowohl im Kgl: Schloss als in allen andern Wachtgebäuden, den leeren Kasernen u. s. w. u. s. w. (Märker ist Wachtkommandant am Anhaltschen Thor) Die Bürger meist mit Infanterie-Gewehren, die Studenten meist mit Cavallerie-Degen und -Säbeln ebenso die Gymnasiasten. Die Künstler haben die Wacht in der Akademie und im »Schweizersaal« des Schlosses. N i r g e n d w o ist ein Soldat, oder ein Gens d'Armes, oder ein Polizist zu sehen! Die Cavallerie hatte wegen der Barrikaden gleich anfangs die Stadt geräumt. Als am Sonntag früh die ganze Infanterie und Artillerie auszog, erbat sich letztere eine Bürgereskorte! Die wenigen Offiziere welche noch hiergeblieben, haben den Civilrock angezogen, und machen sich so wenig bemerkbar als möglich. Auf den Strassen niemand ohne Trauerflöre und Kokarden, auf und an allen Häusern dreifarbige Fahnen. An den Häusern, von deren Bewohnern welche gefallen sind, wehen schwarze Fahnen. Das n u n e h e m a l i g e Palais des Prinzen v. Preussen trägt ausser dreifarbigen- und Trauerflaggen 3 grosse Aufschriften. Die Eine weiss auf die Mauer gemalt lautet:

Eigen-
thum
der ganzen
Nation.

Auf dem Balkon trägt eine ausgespannte weisse grosse Flagge die Worte,

DAS EIGENTHUM
DER NATION STEHT UNTER
DEM SCHUTZE DER
BUERGERSCHAFT.

und auf einem angenagelten Brett steht die Ankündigung zur Errichtung eines Arbeiter und Beschwerde-Büreaus mit den Schlussworten: »hier wirken Männer aus dem Volk für das Volk.« — Weder in noch am Gebäude ist etwas beschädigt oder gar entwendet worden; Wie man überhaupt viele Beispiele von Ehrlichkeit und Ordnungssinn erfährt. Für heute genug, ich erfahre wohl später noch Anmerkenswerthes.

Lassen Sie mich Ihnen und Ihren Lieben nun noch einmal all den innigen Dank sagen, den ich bei der Erinnerung an Ihre zuvorkommende Liebe empfinde. Von meinen Geschwistern zugleich die wärmsten Grüsse. Und Allen Allen dortigen Freunden und Bekannten beste Empfehlung. Stets

der Ihrige

Menzel.

XXXIV

Berlin d. 3 Mai 1848.

Geliebter!

Erst jetzt komme ich wieder zu einem Frieden um Ihnen auf Ihren lieben Brief zu erwiedern, ich merke, ich habe Pech mit Revolten, von Cassel ging ich weg, ehe eine ausbrach, und hier kam ich an, als sie vorbei war. Es ist mir sehr leid, dass ich keine erlebt, und um die Gefühle und Erfahrungen nicht reicher geworden bin. Wie ich Ihnen überhaupt gestehe, es schmerzt mich jetzt zum Erstenmale, was mir bis dahin ziemlich einerlei war: dass kein grosser starker Kerl aus mir geworden ist. [1])

ich hoffe zu Gott, dass Sie die Vorgänge dort wenigstens nicht direkt mögen berührt haben, und dass Ihre Lieben mit dem Schrecken und der Angst davon gekommen sind. ich habe in den letzten Tagen keine Nachrichten von dort gesehen, die Zeitungen erschienen unvollständig und unregelmässig, einerseits weil die ganze majorenne männliche Bevölkerung durch die Wahlversammlungen und den eigentlichen Wahltag (gestern) in Anspruch genommen war, andrerseits weil gegen Ende der letzten Woche die Buchdrucker, namentlich die Setzer ohne Lohnzugeständnisse die Arbeit gekündigt hatten. Die letzteren bestehen übrigens in der That von Alters her sehr schlecht: ich entsinne mich schon anno 40 kam ihre Lage auf dem Buchdruckerfeste zu Leipzig zur Sprache. Die Sache ist jetzt beigelegt, eine aus ihnen und Magistratsleuten gemischte Commission regulirt sie wie ich hörte. Gestern war nun der Tag der Wahlen im ganzen Staat. — In meinem Bezirk dauerten sie von früh 8 Uhr bis Abends 9 Uhr (mit Unterbrechung $^1/_2$ Stunde zu Mittag) womit wir sehr zufrieden sein konnten, in Einigen hatten sie damit bis

[1]) Menzel maß 1,40 m.

Nachts 12 Uhr, 2 Uhr, u. s. w. zu thun. Noch Andere waren auch im Lauf des Nachmittags damit zu Stande. Das waren nun die Urwahlen, in dieser Woche wird nun von den Gewählten die Wahl der eigentlichen Deputirten für Preussen und Frankfurt betrieben. Abgesehen von der Wichtigkeit der ganzen Sache, gab es aber so viel Interessantes und Schönes zu beobachten — schon bei den Vorversammlungen!

Jetzt von uns, was treibt Carl? In Betreff seines Hierherkommens muss ich nun mit einer Eröffnung heraus, die indess vielleicht Ihren eigenen Wünschen nur entgegenkommt. Die gegenwärtige und nächste Zeit wird soweit sich mit Wahrscheinlichkeit voraussehen lässt, eine Eiserne sein. Ebenso wie ich noch gar nicht weiss, ob ich mein Quartier und Atelier weiter hinaus werde behalten können. ebenso würde Sie selbst grade jetzt vielleicht, ein Arrangement wie das projektirte in mehrfachem Betracht angreifen. Lassen Sie uns daher, so widerwärtig es mir ist, noch einmahl zu dem früheren Palliativ greifen, und senden Sie mir von Zeit zu Zeit damit ich seine Fortschritte verfolgen kann, Arbeiten von Carl, bis bessere Zeiten vergönnen, nachzuholen, was unter diesen einmahl nicht zu ändernden Umständen unterbleiben musste. ich bitte Sie, diesen meinen Vorschlag nicht zu verkennen, und in Erwägung zu ziehen. Grüssen und küssen Sie ihn herzlich von mir und geben Sie ihm ab und zu die Sporen. ich habe in der vorigen Woche unter Sang und Stank ein paar Pferdeköpfe, die ich mir aus einer Schlächterei dazu kommen liess nach Natur gemalt, lebensgross, das war sehr lehrreich [1]) Jetzt bin ich an einer Farbenskizze, ob und was aber später daraus werden wird, weiss ich noch nicht. Die hiesige Künstlerschaft hat sich ganz neuerlich zu einer Vereinigung konstituirt, (im Saal des engl. Hauses) wo in allwöchentlichen Versammlungen unsere Interessen und mancherlei Reorganisationen berathen und beschlossen werden. Verbindungen mit den übrigen Künstlern Preussens (z. B. Düsseldorfs, Königsbergs) und später ganz Deutschlands, sowie vorläufige Schritte beim Cultusminister sind eingeleitet. Das Alles sind Dinge,[2]) . . . .

Was haben Sie denn zu unseres Minutoli Tode gesagt!?

Berl: d: 1 Juni 1848.

Geliebter Junge!

XXXV *Dein Brief macht mir viel Freude! Sei nur weiter fleissig und aufmerksam im Studiren, und bewege in Deinem Herzen, was ich Dir öfter gesagt habe. So wird es hoffentlich kein Verlust werden, dass Du noch nicht hier bist. Siehe zu, dass Du Dir nicht die Hände mit dem Kuhfuss verdirbst, ziehe zum Exerzieren und auf Wache dicke Lederhandschuhe an.*

Dass Du Pastell übst, lobe ich sehr, bei der Anwendung auf Landschaftliches hüte Dich aber, Dein Auge und Geschmack an ein zwar sehr möglicherweise harmonisches, aber in allen einzelnen Tönen mattes Ensemble zu gewöhnen. Alles was da mit Luft zusammenhängt ist von vornherein schon nicht dafür. Flüssige Farbe

[1]) Die Studien haben sich erhalten.

[2]) Der Schluß des Briefes, der wohl auf einen Zettel geschrieben war, fehlt. Der letzte Satz ist auf der ersten Seite quer geschrieben.



Adolph von Menzel
Der Tempelhofer Berg, Ölgemälde
Im Märkischen Provinzialmuseum zu Berlin

ist da unerlässlicher als für Alles Andere. Gestein und einzelne Pflanzenpartieen in Vorgründen gehen eher. Am besten muss sich noch Architektur damit zeichnen lassen, wie z. B. die Orangerie mit dem verwitterten Statuengeländer im Vorgrunde.

Im Allgemeinen aber rathe ich Dir, es doch nur als eine Aushülfe zu nützen, wo Zeit und örtliche Gelegenheit keine Oelstudien zulassen; wie damals in der Wildkammer, und überhaupt des Abends.

Dein Bette, ein rosa Hemde, gelbe lederne Hosen, 1 Reitpeitsche, den grünen Rock, die blaue Weste, auch etwas Malgeräth lasse Dir jetzt in die Gallerie tragen, und gehe den Rubens, Rembrandt's, van Dyk's eine ganze Zeit nicht mehr vom Leibe.

Wenn Dir ein Gedanke zu Composition kommt, so unterlasse nicht, ihn festzuhalten und zu durcharbeiten. Das ist immer die Hauptsache!

Nun grüsse aufs Innigste Deinen Vater, Mutter, Deine Schwestern (desgl. von den Meinigen). Ebenso Herrn Krauskopf und Allen andern verehrten Freunden und Bekannten meinen herzlichsten Gruss.

Menzel.

P. S. Das Fritz hat in seinem sammetnen Hiroglyphen-Buche gewiss schon Alles bbbabbbier vollgeschmiert, unds' Karoline das blaue Deckelglas vom zu vielen Gebrauch gewiss zerschlagen.

Herrn C. Arnold.

Berlin d. 15 Sept: 1848.

Geliebter alter Freund!

XXXVI *Sie erwarten wohl nicht sobald schon wieder an meiner Klau buchstabiren zu müssen. Diessmal gilt mein Sang der Erinnerung; Sie können wohl denken, ans vorige Jahr. ich feiere die Wiederkehr dieses Tages mit der innigen Bitte zum Himmel, für Ihr Wohlgehen, Wohlbefinden, und so viel Heiterkeit und Seelenruhe, als diese Gegenwart überhaupt zulassen will! ich lebe jetzt täglich die Zeiten des vergangnen Jahres durch; die Zeiten, wo wir oft froh, und noch öfter ernsthaft zusammen waren. —*

Es war für mich doch eine seltsame bewegte Zeit und ich stündlich von den widerstreitendsten Empfindungen hin und hergerissen; was zu verbergen, mir wohl nicht immer gelungen, und womit ich Ihnen und den Ihrigen auch noch manche schöne Stunde trübte. Ja, es war ein Brandschatzen der Freundschaft! aber ohne höchste Unehre kein Rücktritt möglich. Jetzt, beim Rückblick auf den ganzen Verlauf übersehe ich die Grösse des Excesses noch ganz anders als damals im Drange des Augenblicks. Verzeihen Sie das Aufrühren alter Schmerzen, es ist aber jetzt unwillkührlich, der frühe Herbst, Alles erinnert mich daran. —

Wie gefällt Ihnen denn Frankfurt, Berlin und Wien???!!! Entsinnen Sie Sich noch unserer damaligen Gespräche? Wir hielten damals beide nicht den Ausbruch für so nahe, und die Vernunft für so fern! Man hat wiedereinmal der Menschheit zuviel zugetraut; zur (gerechten) Indignation über Oben ist nun nur die Indignation über Unten gekommen. Nichts als der Schwung von einer Schulbank auf eine Andere. —

Gott muss weiter helfen, er thuts auch. Er weiss wohl, wie viel Verlass auf uns ist.



Carl geht also nach Antwerpen. Das wird ihm von einer Seite gesünder sein, als das Vegetiren zu Cassel. Von der andern aber werden Sie wohl sicher sein, in was für Umgebung er da zunächst kommt; Magnus hat mir von der dortigen Kunstjugend, was Innerliches betrifft, nicht die höchste Anschauung gemacht. Er wollte Ihnen auch darüber schreiben.

Geliebter, Gott erhalte Sie und Ihre Lieben, und schenke Ihnen ein so gutes Jahr als jetzt möglich! Meine Geschwister wünschen dasselbe von Herzen. Emilie würde diesmal an Fritzchen mitgeschrieben haben, allein sie ist noch von neulich her nicht wieder recht auf. Meine herzlichsten Grüsse allen dortigen Freunden und Bekannten, insonderheit Herrn Krauskopf, Wolf etc: etc:

Ihr

Menzel.

Herrn Carl Heinrich Arnold, Wohlgeboren in Cassel.

Berlin d. 16 Jan. 1849.

Geliebter Alter

XXXVII

was mögen Sie wieder einmahl von mir denken, und die Ihrigen sprechen!? Seit lange bin ich von Tag zu Tage mit den edelsten Vorsätzen zu schreiben umgegangen, und habe mich, ich muss es zur Schande bekennen immer durch irgend was hindern lassen.

Zuvor aber nun einen innigen Händedruck und meinen Wunsch: Gott bessers' in diesem Neuen Jahr, was im alten schief ging!!! Sie mögen es wohl auch zu fühlen gehabt haben! Wer wohl nicht? Wie leben Sie denn Alle? Ist es wahr geworden, was Sie kommen sahen, dass in Folge der neuen Coulissenveränderungen sich auch Ihr Kreis lichten würde? Von Gr: Galen las ich es in der Zeitung. Wie gehts denn mit der guten Caroline? ist sie diessmal vielleicht, was ich zu Gott hoffen will, von ihren vorjährigen Herbst und Winterfreuden verschont geblieben? ich frage Ihnen Löcher in den Leib; nun kommt erst noch Carl dran. Kann ich über den was Neues erfahren? Haben Sie schon etwas Besehbares von ihm erhalten, und wie ist das ausgefallen? Würde es vielleicht zu viel Umstände machen, wenn ichs hier sehen könnte? Wenn Sie dem guten Jungen schreiben, grüssen Sie ihn aufs Herzlichste von mir, ich denke sehr viel an ihn, wie überhaupt an Sie Alle.

Dass Schirmer v. Düsseld: wie Sie schreiben im Reinhardtswald schöne Studien gemacht, will ich glauben; für das Wohl seiner Bilder, die ich nur kenne, wäre zu wünschen, dass ihm sein Farbenhändler gewisse schöne Sorten Grün was weniger theuer verkaufte als andern ehrlichen Menschenkindern.

Magnus wird den Wrangel malen, in ganzer Figur lebensgross, der Skizze nach kanns schön werden; wie er überhaupt in der letzten Zeit wieder viele und drunter höchst vortreffliche Portraits gemalt hat. Auch sein fettes Nichtchen, und köstlich. Fritzchen entsinnt sich ihrer gewiss.

Es ist jetzt das Bild hier angelangt, welches der König vor einigen Jahren bei de Bievfe bestellt hatte: Rubens, welchem Carl I v. England bei Gelegenheit der Friedens-Ratification mit Spanien eine goldene Ehrenkette umhängt.[1]) *Ein an sich ziemlich armes Thema, (wenn man die übrigens noch nicht einmahl ausgebeutete*

[1]) Das Bild befindet sich im Berliner Schloß.

Gelegenheit zu äusserem Prunk abrechnet) noch leerer aufgefasst, und excessiv leichtsinnig und handwerksmässig behandelt auf einer Breite von 25 Fuss und Höhe von 18 Fuss. Jetzt ist man hier über den wahren Gehalt des Mannes einig, an dem man von einer Leistung aus, wie damals der »Compromiss«[1]) zu seiner Persönlichkeit gehalten, irre geworden war. Ein glücklicher Treffer, bei geläufiger Handpraxis kann auch ein gemeines Naturell unter zeitweise günstig zusammenwirkenden Einflüssen zu einem Werke wie Jenes emporschrauben (es giebt die Beispiele); aber ein echter Kerl ist nicht im Stande, bei einer so breit ausgesponnenen Fadesse so lange (ohne Alles noch einmahl umzuwerfen) auszuhalten, als eine solche Dimension bei aller Virtuosität materiellen Arbeitsaufwand erfordert. Schon vorher waren von ihm 2 kleinere Bilder hier, das Eine »Rafael und Fornorina« das Andre der »Abschluss des Damenfriedens«[2]) die sehr starke Zweifel erregten. Es wäre interessant zu wissen, wie sich die Stimme des Publikums in Belgien über eine Produktion des Schlages ausgesprochen hat, um danach den Barometerstand der dortigen Erkenntniss beurtheilen zu können. Durch Carl könnten Sie es erfahren, ich bitte darum. Die Meinung der kompetenten Leute braucht man nicht zu wissen, die kann nur Eine Einzige sein.

Ebenso urtheilen Magnus, Meyerheim u. s. w. Dass Meyerheim jetzt kurz vor dem Feste den Schmerz gehabt, seinen Jüngsten zu verlieren, hat er Ihnen wohl geschrieben, halten Sie einen solchen Fall mit der Linchen bekanntem Wesen zusammen, so haben Sie eine gelinde Anschauung.

ich bin soeben in Begriff eine neue Arbeit[3]) zu beginnen, d. h. vor der Staffelei, die, giebts Gott, das Saatkorn einer langen Aehre werden soll. Indess von meinem eigentlichen Plan, den ich bis jetzt auf eigne Faust fasse, ein andermal, wenn ich weiter bin, und mehr Papier übrig habe als heute, wo nur noch für die herzlichsten Grüsse an alle Ihre Lieben, und alle Freunde offen ist, von meinen Geschwistern desgleichen wie von allen hiesigen Freunden.

Herzinnig

Ihr

Menzel.

Berlin, d.[4])

Hurrah Alter!!!

XXXVIII *Gratulire 100000000000-mal! Meine Ueberraschung und Freude war gross als ich beim Oeffnen Ihres Briefes durch die Couverts der fremden Karten hindurch zuerst die Namen las. Seien Sie von unserer innigsten Theilnahme überzeugt. (mein Bruder gratulirt gleichfalls der Königin Braut aufs Herzlichste.) Selbst ohne Ihre Schilderung, gutes Fritzchen, würde ich unter Ihrem Herrn Bräutigam*[5]) *eine treff-*

---

[1]) Gemeint ist der Kompromiß des niederländischen Adels im Jahre 1566. Das große Bild in der Galerie moderner Gemälde in Brüssel, eine kleinere Wiederholung aus der Wagenerschen Sammlung in der Nationalgalerie.

[2]) »La paix des Dames«, Friedenschluß zwischen Frankreich und Spanien in Cambrai 5. August 1529. Gemalt für den Bankier Hellborn in Berlin.

[3]) Wohl die »Bittschrift«, mit der langen Ähre wäre dann auf die Reihe der Friedrichsbilder angespielt.

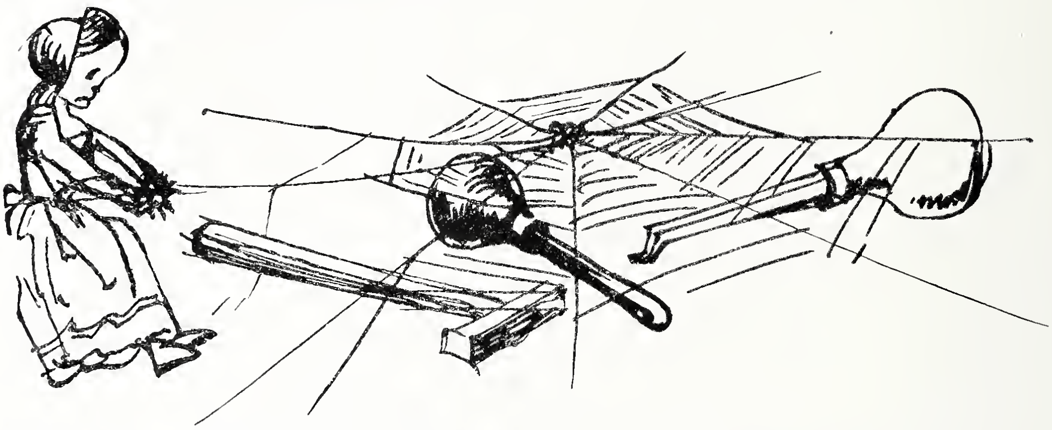
[4]) — — — 1849, nach den in dem Briefe erwähnten Ereignissen.

[5]) Professor Henkel, gestorben als Hofrat bei der Gesandtschaft in Bern.



Adolph von Menzel
Badende Knaben bei Kösen, Deckfarbenmalerei
Privatbesitz, Dresden

liche Persönlichkeit vorausgesetzt haben, da ich mich kaum entsinne, dass Sie jemals schlechten Geschmack gezeigt hätten. Wollen Sie mich ihm wenn auch unbekannt aufs Beste empfehlen. ich fürchte nur folgendes:



welches mir leid genug thäte; hoffentlich ist Carl jetzt schon wieder wohlauf! Der Aermste ist wohl ganz vermagert. ich möchte seine Arbeiten sehen; hat er auch wieder einen Anlauf zum Componiren genommen? ich male jetzt tapfer, wir haben hier eine kleine aber exquisite Ausstellung (zu einem wohlthätigen Zweck) sowohl Neue als frühere Sachen! Drunter vom Gallait, de Kayser, Magnus, seinen Wrangel und noch mehrere schöne Portraits, Meyerheim, Krüger, Blechen, Elsasser u. s. w. ich habe auch ein Bild[1]), dass ich jetzt gemalt, dazugegeben, ein paar Bauersleute, die Friedrich dem Gr:, der in der Ferne geritten kommt, mit einem Anliegen aufpassen —, es ist ursprünglich ein Einfall, der mir kam unter den Vorstudien zu einem grösseren Bilde, welches ich soeben angefangen. Gallaits Bild: »Egmonts letzter Morgen im Kerker« und de Kaysers »Tod der Maria v. Medicis« kennt Carl vielleicht. Ersteres ist vortrefflich, Letzteres eine fade Composition, aber ausgeführt mit einer technischen Eleganz und Virtuosität, die sich jeder nur wünschen kann.

Es ist 2 Uhr, Gute Nacht. Grüssen Sie aufs Herzlichste sämmtliche Brautleute, Ihre Frau, Carolinchen, Carlchen, Herrn Krauskopf und alle anderen Freunde und Bekannte.

Ihr

Menzel.

Berlin den 25sten Januar 1850.[2])

Geliebter Arnold!

XXXIX Sie sind ein scheusslicher Kerl, weil Sie Ihren Freunden, den Unterzeichneten, nicht rechtzeitig den Tag der fröhlichen Hochzeit Ihrer Tochter gemeldet haben. Wir hätten sicherlich nicht ermangelt derselben beizuwohnen. Ich, der Mitunterzeichnete,

[1]) Die »Bittschrift«.

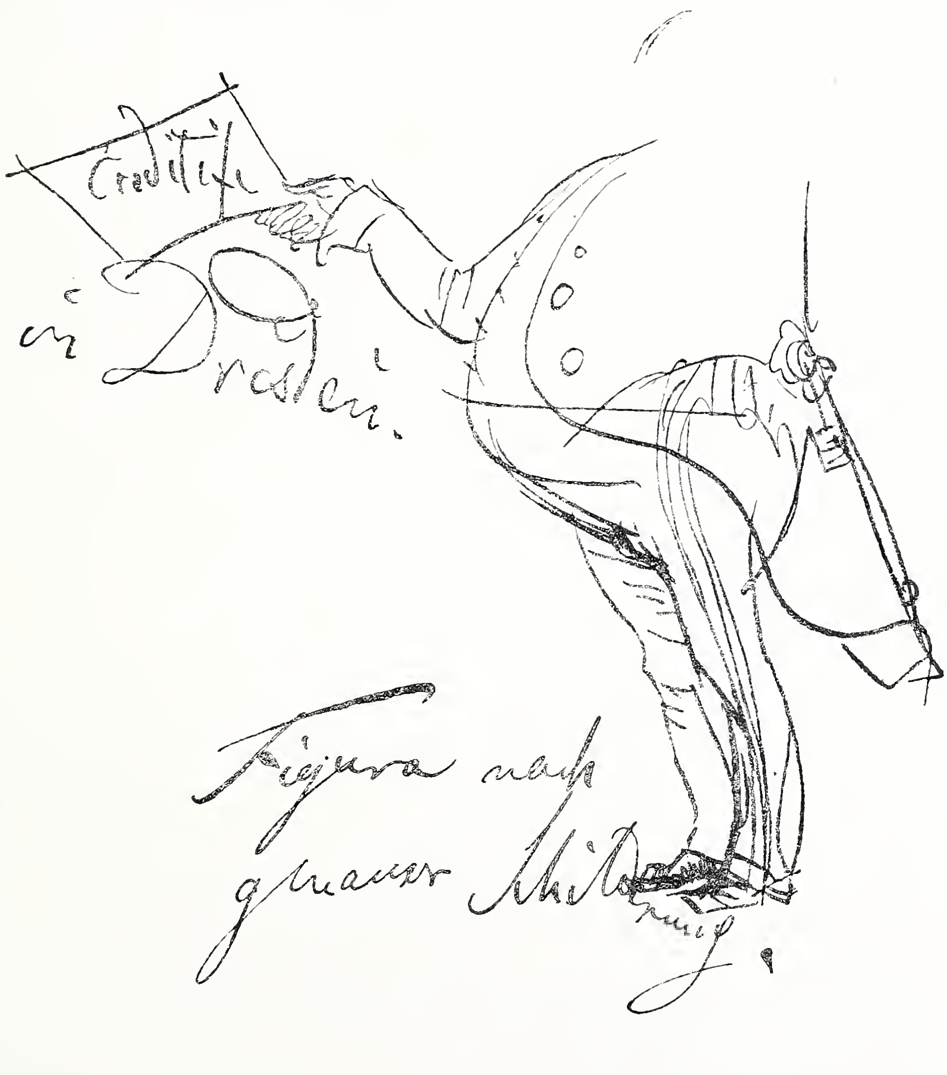
[2]) Dieser Brief wurde gemeinsam von Herrn von Flemming, preußischem Gesandten in Karlsruhe, und Menzel geschrieben. Die aufrechte Schrift ist die Flemmings. Die Zeichnungen Menzels sind mit Bleistift ausgeführt. Die Bemerkung auf der Schlußzeichnung bezieht sich darauf, daß im Originalbrief das F von »Figura« in das Gesicht Flemmings durchschaut.

war sogar am 30sten Ihnen schon sehr nahe, indem ich mich in Halberstadt befand und hinlänglichen Urlaub hatte, um zu Ihnen zu kommen.

Geliebter! ich wünsche von Grund meines Herzens dass Fritzchen das Glück haben möge, was ich, wenn ich mich in den Fall dächte, möchte in jeder Art bereiten können.

Der Teufel soll mich holen, lieber Carl Heinrich, wenn ich die Menzelschen Hieroglyphen zu entziffern verstehe. Ich glaube aber es bedeutet »Alles Glück von Grund des Herzens für Fräulein — wollt ich sagen Frau Fritzchen«. Ich stimme mit vollem Freundschaftsgefühle solchen Wünschen bei, und wünsche ausserdem, dass das Entresol, in welchem das junge Ehepaar wohnt, stets vom Sonnenschein der Zufriedenheit, der Heiterkeit und aller guten Hoffnung beschienen sein möge.

Also allen denkbaren Segen dazu! — ich bin höchst gespannt, was Carl hierher senden wird, die Entscheidung welcher Sie erwähnen (das brauchen Sie ihm nicht zu sagen) hatte ich, jetzt nach der Erledigung gesagt: nie anders vorausgesehen. also nur hierherschicken! —



Menzel hat heute Mittag bei mir dinirt und zwar von 5 Uhr bis 9. — Ein Laie könnte glauben seine sichere Künstlerhand sei davon ins Schwanken gerathen, wenn er diese vorstehenden genialen Schriftzüge sähe. — Aber es ist leider seine gewöhnliche Schreibhand! — Von dem was hier steht verstehe ich nichts mehr. Entziffern Sie es wenn Sie können. — G .... ist nach Dresden seit einigen Tagen. Gott gebe, dass er kein dummes Zeug dort macht. Die gegenwärtige Crise könnte ihn leicht auf den Gipfel des Wahnsinns führen.

Uebrigens! — Das Allererstemal hier sahen wir uns im Malsaal auf der Akademie, woselbst wir: unser Unterstützungsfonds-Verein zu der diesjährigen Ausstellung wieder Transparente malten, ich Eines nach Rubens, die Anbetung der Hirten; das war aber eine Wonne! —

Eine Wonne war es, lieber Freund, denn die Kerle soffen zu ihren Transparenten Weisbier, dass einer vom blossen Zusehen den Durchfall hätte bekommen können. Ich trank mit bis $11^1/_2$ Uhr. Ich lobe mir aber doch gute Diners, wo man mit ächtem Rüdesheimer auf das Wohl von der Frau Professorinn anstösst, wie wir es heute gethan. Wenn das kein Glück bringt, wenn so aus vollem Herzen auf das Wohl lieber Freundinnen und Freunde getrunken wird, dann hole der Guckuck alle Sympathieen. Es war nicht blos Rhein- sondern auch Port- und Ungarwein!



B. d. 8 Januar 1851.

Geliebter Alter!

Ich halte es nun nicht länger mehr aus so ohne alle Nachricht von Ihnen zu sein, jetzt fast seit einem Jahr! und in mitten solcher verfluchter Zeit! Wie haben Sie denn unter dem Allen gelebt? Was erlebt? Was ausgestanden? Mein Mitgefühl von Anfang ist im Verlauf Aller der herrlichen Nachrichten bis zu wirklicher Sorge um Sie gestiegen. Lassen Sie mir doch bald eine Nachricht zukommen, wenn auch noch so kurz; ich kann mir denken, dass Sie das Haus voll Gewehre haben und nicht wissen was zuerst machen! Carl könnte ja aber ein paar Zeilen loslassen, was er treibt, (wovon auch die versprochene Nachricht und Sendung ausgeblieben ist); was seine Schwestern machen, an die ich soviel denke! Das Einzige, und sehr unvollständige was ich über Sie, Ihre Frau und die Andern zeither vernommen, war von Wredow, Lüderitz und dem jüngeren Chio. XL

Trösten muss man sich bei solchem Gang der Dinge à tout prix, sonst grämt man sich untüchtig für die Obliegenheiten in Ausübung seines eignen Faches, was für uns Einzelne, wir mögen im Uebrigen denken wie wir wollen, immer das Erste bleibt. ich habe mir da zu meiner häuslichen Andacht einen hübschen Spruch ausgesucht: er steht in Goethes West-östlichem Divan, im Buch des Unmuths, und ist überschrieben: »Wanderers Gemüthsruhe«, er wird Ihnen denke ich gefallen.[1]

Was mich angeht, so habe ich mich jetzt wieder in meine Arbeit vergraben, ins Attelier darf mir der Verdruss über den Lauf der Welt nicht nach.

Von jenem kleinen Ausflug in den Harz (der uns Alle von den Fatiguen des vorigen Winters wiederhergestellt hatte) im August zurückgekehrt, fing ich bald die Vorarbeiten zu einem neuen Bilde an, wo ich denn nun jetzt in der Untermalung begriffen bin, (es wird 9 1/2 Fuss hoch und 12 Fuss breit) Friedrich der Gr. in der Nacht von Hochkirch, d. 14 October 1758.[2] *Sie werden Sich denken, wie mich die Sache interessirt! Aber in solch bisherigem unerhört lauem nassem und dunkeln Winter ein dunkles Bild zu malen ist wahrhaft desperat. Gott helfe weiter. Hier hauset epidemisch eine ziemlich böswillige Grippe, ich höre man berechnet die Erkrankungen auf 50—60000. Bis jetzt sind wir unberufen verschont geblieben. Magnus überwintert in Italien. Meyerheim ist parterre gezogen, (damit beide flüchtige Rehe nicht mehr 3 Treppen zu stöhnen haben). Er ist fleissig wie immer, vermisst aber jetzt das Attelier. Drake denkt im Frühjahr mit seiner grossen Marmorgruppe für die Schlossbrücke fertig zu werden. Biermann hatte auf der vorjährigen Ausstellung eine grosse ital. Landschaft (die ward nach Leipzig verkauft). Der hiesige Kunstverein macht Anstalten mein Bild, das er im vorigen Jahre kaufte (Friedrichs Tafelrunde) stechen zu lassen. Unser Unterstützungsverein hatte auch in diesen Weinachten wieder Transparente mit Begleitung des Domchor ausgestellt; sie waren gut, der Ertrag gleichfalls mit Rücksicht auf die Zeiten. ich habe diessmal nicht mitgemalt. Im Allgemeinen sind indess hier die Zeitverhältnisse so drückend wie anderswo. Einkommen-*

[1] Übers Niederträchtige
Niemand sich beklage!
Denn es ist das Mächtige,
Was man Dir auch sage.

[2] Jetzt im Arbeitszimmer S. M. des Kaisers und Königs im Neuen Palais, Potsdam.

steuer und Einquartirung kenne ich jetzt auch. Genug endlich. Gott erhalte und stärke Sie und Ihre Lieben in diesem Neuen Jahre und dessen möglichen Erlebnissen in jeder Hinsicht! Amen! —

Der Ihrige

Menzel.

Allen dortigen Freunden herzlichste Grüsse und wahre Theilnahme.

Berlin d. 26 Dec: 51.

Lieber alter Herzensfreund und Grosspapa!

XLI *Sehen Sie mich für Münchhausens Posthorn an, dessen seit Jahr und Tag eingefrorene Töne nun endlich sämmtlich aufthauen, dieses jedoch in ordentlicher Reihenfolge:*

Zuerst also meinen wärmsten Glückwunsch zum Enkelchen, ferner für das Enkelchen und insonderheit die Frau Mama! Apropos Carl lässt doch die wundervolle Gelegenheit nicht vorbei, an seinem kleinen Nichtchen gehörig herumzustudiren? ich meine nicht etwa bloss da für Verwandte ein Porträtchen zeichnen.

Wie steht es denn nun aber mit dem Wohlsein bei Ihnen? Lüderitz erzählte mir ganz kürzlich (er hatte es durch den jungen Hummel erfahren) dass Ihre Frau jetzt wieder wie vorigen Winter von ernstem Leiden heimgesucht worden, ich will hoffen es ist jetzt schon besser.

Von Carl wollten Sie mir ja einmahl Studien und Sonstiges senden; ich wäre höchst begierig eine Anschauung zu bekommen, wie die belgische Schulung auf ihn gewirkt haben mag. Hat er sich nun ausschliesslich fürs Portrait entschieden, oder arbeitet er noch in Anderm, Figuren etc:?

Mein Schlachtfeld habe ich seit Frühjahr noch nicht wieder angreifen können, werde auch vor Anfang Sommers nicht dazu kommen; ein früher angefangenes aber des Tafelbildes wegen unterbrochenes Bild wurde mir unvermuthet von einem hiesigen reichen Sammler[1]) *bestellt. Und so bin ich diese ganze Zeit über daran beschäftigt. (dasselbe ist* $6\frac{1}{2}$ *F. breit und* $4\frac{1}{2}$ *F. hoch) Es ist der Gegenstand ein Abendkonzert Friedrichs des Grossen auf Sanssouci, Er selbst vor einer ausgewählten Zuhörerschaft unter Begleitung seiner musikalischen Notabilitäten die Flöte handhabend.*[2]) *ich darf wohl sagen, ich habe mir meinen Stoff nie leicht gemacht, aber eine solche Aufgabe habe ich mir noch nie gestellt, und zwar (abgesehen von Allem andern) durch die geforderte Beleuchtung: Kerzenlicht von allen Seiten und von oben.*

Bis Ende Oktober habe ich mit Ausnahme eines 8tägigen Ausflugs nach Rügen im August fast jeden Abend bis Mitternacht Modell exerzirt.

Das Rügen hatte ich mir doch noch nicht so gedacht, seine prachtvolle Waldvegetation so dicht mit dem Meer im Zusammenhang macht doch ein ganz famoses Ensemble. Auch die ersten Seekranken konnte ich auf der kurzen Ueberfahrt sehen, mir thats nichts, und so gabs die schönsten Dinge zu beobachten. Die arme Emilie hat es aber kennen gelernt.

---

[1]) Kommerzienrat Jacobs in Potsdam.

[2]) Seit 1875 im Besitz der K. Nationalgalerie.



Von Ende Oktober bis den 9ten December gabs andere Abendvergnügungen. Nämlich unsere fast alljährliche Transparent-Malerei zusammen in einem Saale der Akademie. Wir ein Paar hatten in einer General-Versammlung endlich den Beschluss durchgesetzt, diessmal mit eigenen Compositionen aufzutreten. Dass dieselben der Bibel entnommen wurden, bedingten theils die Weihnachtszeit, theils die Voraussetzungen des Publikums. So war also die Wahl und Eintheilung folgende:

1, Die Verkündigung bei den Hirten auf dem Felde (wie immer 12 F. breit, 9 F. hoch). Prof. Klöber.[1]) *2, Die Anbetung der 3 Könige. Schrader. 3, Christus als zwölfjähriges Kind im Tempel unter den Lehrern, ich. 4, Die Taufe im Jordan. Cretius. 5, Christus auf dem See den Sturm beschwichtigend. C. Becker. 6, Der Einzug in Jerusalem. Eybel. Hier galt es nun eine andere Verantwortlichkeit, wo jeder nicht allein sein Malmachwerk, sondern die Idee und Alles Uebrige zu vertreten bekam. Die hiemit nothwendig verbundene Blossstellung vor dem öffentlichen Urtheil wurde auch von der Gegnerschaft bisher immer als Popanz bei den Zaghaften und Schwachen, die wie meistens in der Welt an Zahl überwiegen, geltend gemacht. Jetzt werden die Alle*[2])

Noch herzlichste Grüsse an Wolfs, Krauskopf und alle sonstigen Freunde und Bekannte. Ist Flemming auf seinem Wege nach Brüssel über Cassel gegangen? ich hatte ihm Grüsse aufgegeben.

(Berlin 11. April 1852.)[3])

Geliebter alter Freund!!!

XLII

Ich hatte zwar erst noch nähere Mittheilung über das Geschehene[4]) *abwarten wollen, ich kann mir jedoch denken, dass Sie wohl Alle durch die lange Leidenszeit hindurch so erschöpft so mürbe sein mögen — und Ihnen ein Wort der Theilnahme (von einem ders erlebt hat) eher genehm sein wird als selbst davon zu sprechen. Mir ist Jeder ein grosser Gegenstand meines Mitgefühls, der das noch vor sich hat; ich bekenne Ihnen indess jetzt, überrascht hat mich die Nachricht nicht. Lüderitz's und Wredow's damalige Schilderung des gegen sonst so veränderten Wesens der Entschlafenen, was mir ein Absinken der Lebenskraft andeutete, später die erste Krankheitsnachricht und jetzt Ihr Schweigen. — Wie schweigend mag es jetzt bei Ihnen da oben sein! — Carolinchen ist wohl zur Schwester gezogen. Ich hätte gewünscht in jenen Tagen um Sie sein zu können. Das Leben will einmahl mehr ertragen und durchgemacht als genossen sein. Alle die herkömmlichen Trostgründe, so wahr sie sein mögen, leisten da auch nichts gegen das was Einen umspannt hält und nur sehr nach und nach los lässt. Zuthunhaben und namentlich Vielerlei zu thunhaben meine ich thut dagegen noch das Meiste. Und das wünsche ich Ihnen Allen aus Herzensgrunde.*

Zudem der Frühling geht ins Land! Und der Weinberg ist wohl bis jetzt noch nicht umgestossen? Also bitte ich Gott er möge Sie Alle gesund werden lassen, geistig und nach Erfordern auch körperlich!

[1]) August Karl Friedrich von Klöber, Historienmaler, geb. 1793, gest. 1864.

[2]) Der Schluß der Briefe fehlt. Die folgenden Zeilen sind auf der anderen Seite quergeschrieben.

[3]) Das Datum steht nicht auf dem Brief, läßt sich aber aus dem Poststempel bestimmen.

[4]) Tod der Frau Arnold.

Was machts Enkelchen? Lassen Sie nach einiger Zeit von Sich hören. Heute nehmen Sie aber die aufrichtige Versicherung wahrer herzlicher Theilnahme von den Meinigen und mir

Menzel.

Herrn Carl Heinrich Arnold, Wohlgeb. in Cassel.

Berlin, d. 4 Juni 52.

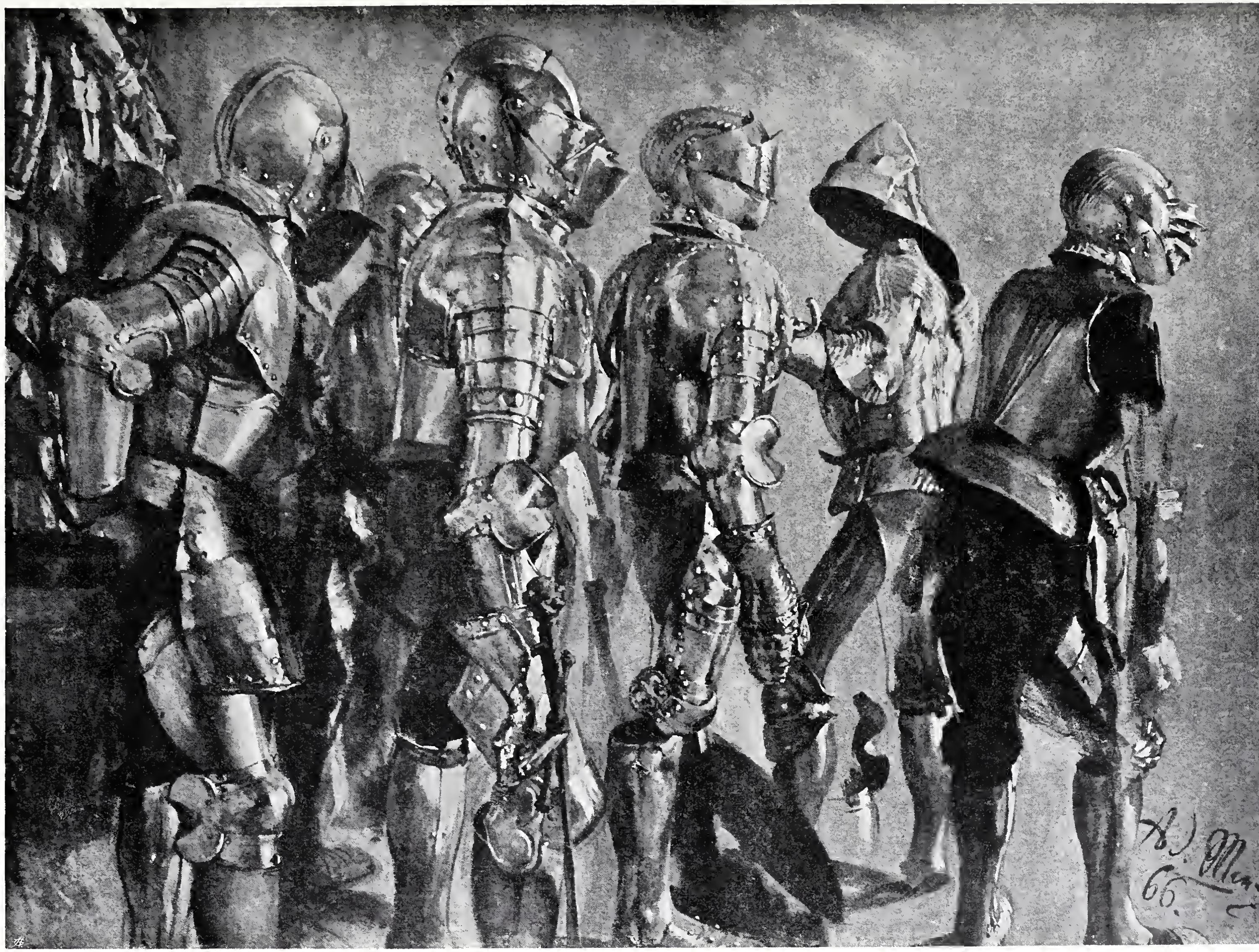
Geliebter Alter!

XLIII *Wüssten Sie wie ich bis über die Glatze in Arbeit stecke, so schmollten Sie nicht mit mir, dass ich nicht komme. Erstens soll und muss mein Concert-Bild*[1]) *zur Ausstellung fertig werden, diesmal geht die den ersten September an, 2, müssen auch jetzt noch 2 kleine Bilder (auch aus Friedrichs II Leben)*[2]) *fertig werden, die sich vorigen December Goupil in Paris bestellt hat, 3, copire ich mir in den Abenden, (die jetzt nicht vor 9 bis halb zehn anfangen,) mein grosses Transparent-Bild von der vorigen Weihnachtsausstellung*[3]), *(ich schrieb Ihnen glaube ich davon damals) auf Stein mit dem Schabeisen, daran giebts was zu erleben! ich habe das Ding zu dem Zweck zu mir bringen lassen, und kann nur bei Abend daran arbeiten, weil ichs bei voller Beleuchtung machen muss; ausserdem auch gerade nur jetzt, weil später vielleicht der ganze Cyclus verkauft werden könnte; wie das der Verein schon in früheren Jahren gethan hat. Ihre Idee, diese Technik auch in die Tapete zu verwenden, leuchtet mir sehr ein; könnte nicht übrigens auch Carl einmahl sich solche Arbeitsart zu Herzen nehmen? Was muss er jetzt schon Alles für Studien und Material zu Bildern aller Art haben? Das was ich nun bis jetzt als das Zweckmässigste erprobt habe ist kurz dieses: Der feiner oder gröber wie zu Kreidezeichnung gekörnte Stein wird vorerst mit Terpentin getränkt, ehe aber derselbe g a n z eingezogen ist, die am besten auch mit Terpentin (nicht mit Wasser) angeriebene Litographir-Tusche darüber gegossen oder mit dem Pinsel aufgestrichen, was indess zu grossen Flächen nicht praktisch ist. Bei der aufgegossenen Tusche muss der Stein hin und her gewiegt werden damit sie möglichst g l e i c h m ä s s i g d ü n n zerläuft. Am besten geräth wohl das Aufwalzen der Tusche. Die wird nun vollständig trocken und so kann denn allenfalls mit jedem Taschenmesser die Sache gemacht werden. Die Tuschfläche ist sehr sensibel, die Stelle wo der Stein aufs leiseste angegriffen ist, druckt schon. Und die Platte muss wenigstens nach der Ueberzeugung meines Druckers sehr viel aushalten. Die sonstigen Gefahren des Kreidezeichnens durch Hauch und Fingerberührung thun hier nichts, wie ich kennen gelernt habe. Stellen die zu hell geworden kann man auch mit Kreide noch überarbeiten, und wieder hineinschaben. Hingegen geräth das stellenweise Decken mit Tusche u m n ä h m l i c h w i e d e r h i n e i n z u s c h a b e n nicht recht; durch eine solche schon durch Schaben blank gewordene Fläche dringt die Tusche nicht mehr so innig ein als das Erstemal, bleibt also trotz Alles Trocknens oben sitzen, und weicht nachher der Berührung mit dem Eisen sofort*

[1]) Das Flötenkonzert.

[2]) Friedrich der Große und der General de la Motte Fouqué. Friedrich der Große nnd die Tänzerin Barberina.

[3]) Christus im Tempel.



Adolph von Menzel
Rüstungen, Guasche
In der Kunsthalle zu Hamburg

wie nicht dagewesen. Die nachherige Behandlung im Aetzen und Drucken ist so weit ich sie mitangesehen die der Kreidezeichnung. Noch Eins: Die Tusche muss in gehöriger Stärke gerieben werden, dass sie auch zerlaufen noch schwarz steht. Dünne Tusche die grau auftrocknet, druckt zwar so schwarz wie jene, verführt aber während der Arbeit sehr leicht zu gefährlichen Irrungen, weil solche Stellen von schon beschabten nicht immer zu unterscheiden, und man hinterher auf dem Abdruck durch grell schwarze Flecken überrascht werden kann, wo auf dem Stein alles wie angeschabt aussah. Mir ist daran im Anfang eine Platte zu Grunde gegangen. Alle Redressirungsversuche blieben auf die Länge erfolglos. Unendlich sollte es mich freuen, wenn daraus etwas für Sie brauchbares zu Stande käme.

Carl habe ich mir die letzte Zeit her schon zu Paris gedacht, derweile weint der Aermste noch zu Hause! Mit Zahnschmerzen habe ich immer noch ein besonderes Mitgefühl. Von den Töchtern und dem Enkelchen schreiben Sie gar nichts! Ist es mir nun zu meinem eignen Verdruss nicht vergönnt Sie Alle jetzt von Angesicht zu sehen, so nehmen Sie wenigstens die Allerinnigsten Grüsse von Ihrem

Menzel.

Berlin, d. 27 Oct: 52.

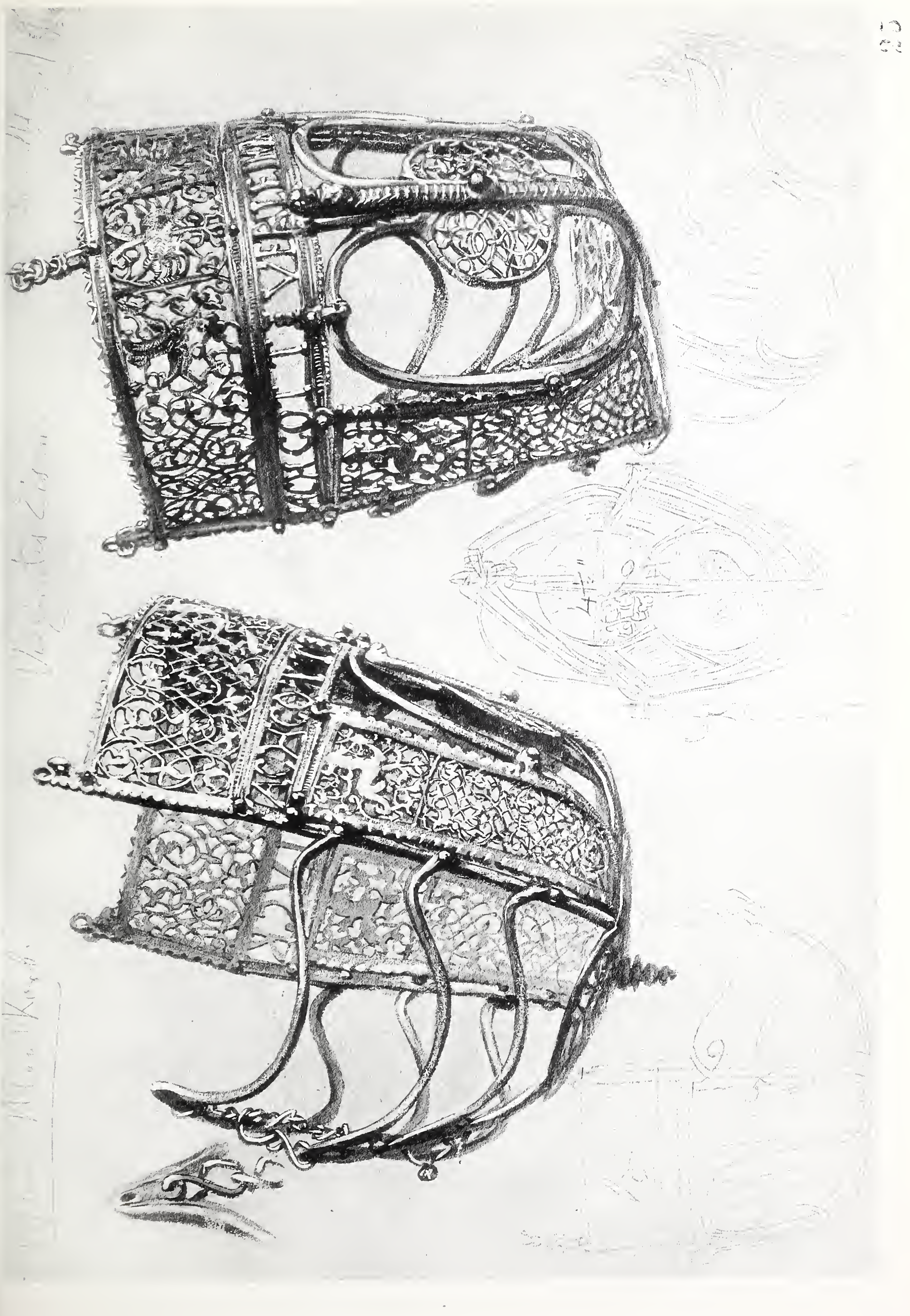
Lieber alter Herzensfreund!

XLIV *Erst seit 8 Tagen von der Reise zurückgekehrt, wo ich seit Anfang Augusts mit Emilien zusammen Nürnberg, Bamberg, München, Salzburg und das ganze Salzkammergut gesehen, dann eine Donaufahrt von Donauwörth über Regensburg, Passau, Linz nach Wien gemacht, und zuletzt über Prag nach Hause gekommen war, sitze ich jetzt für die nächsten Tage noch eifrig an allerlei Erinnerungsnotizen von dem tausenderlei Gesehenen und Erlebten, was, sage ich Ihnen, unsäglich interessant und schön war! Unterwegs habe ich zum eigentlichen Studienmalen oder Zeichnen wenig Ruhe und Zeit gefunden, der Stoff drängt sich da zu dicht aufeinander.*

Endlich also habe ich nun von Carl'n etwas zu sehen bekommen. Zwar nichts Gemaltes —. Sein Brief, bekenne ich Ihnen, hat mich höchlich ergriffen. Wie es dort in Antwerpen mit ihm gekommen, hatte mir schon Flemming einmahl auseinandergesetzt, aber so wie er sich selbst da schildert, und wie es allerdings die Arbeiten schliessen lassen hatte ich mir ihn nicht gedacht. Das Alles geht mir tief zu Herzen!

Ich mag noch gar nicht daran glauben, dass aus Einem, den ich nur als einen kerngesunden, ja übermüthigen Burschen gekannt, ein geknickter Mensch sollte geworden sein; ich muss ihn selbst sehen. Lassen Sie ihn von Dresden aus, (es sind ein paar Stunden) einen Abstecher zu mir machen. Was ich ihm Alles zu sagen hätte, lässt sich auch weit direkter und darum zweckmässiger angesichts der Sachen thun, als dasselbe weitläufig und doch nicht sicher verständlich zu schreiben. Wir freuen uns alle herzlich dazu ihn einmahl wiederzusehen.

Aus Ihrem jetzt eben angekommenen Briefe ersehe ich mit Freude, dass Sie auch einen schönen Reisegenuss gehabt. Hätten unser beider Routen sich irgendwo getroffen, das wäre nicht ohne gewesen!!! Es rührt mich wahrhaft, wie Sie stets meiner in solcher Liebe gedenken, und jene Zeit unseres Zusammenseins sogar eine schöne nennen, in der ich durch so wiederstreitende Pflichten und Gefühle peinlich hin und her gezogen ein wenig geniessbares Subjekt war, und worunter Sie so vielfach mitlitten.



Wir hoffen nun bald noch ein Ausführlicheres durch Carl zu hören über Sie alle dort und Ihr Leben. Der Himmel erhalte Sie! Nehmen Sie von uns die herzlichsten Grüsse insonderheit von

Ihrem alten

Menzel.

Berlin d. 17 April 53.

XLV

Deinen Brief nebst Packet, lieber Carlo, habe ich damals richtig erhalten und sage Dir schönen Dank. In dem Portraitbande ist doch einiges mir von Interesse. Das einzelne Blatt von Chodowiecki (der Betsaal) habe ich schon. Die Küpferchen in dem Almanach sind unächt, ebenso das Kupferplättchen. Man pflegt sonst wohl einem Geber sein donum nicht so unter die Nase zu recensiren, aber hier handelt es sich um Kennerschaft für Fachleute. Dein Portrait Spohrs ist bei Jentzen[1]*, nun kamen wir aber beide in der Ansicht zusammen, dass das Ganze nur gewinnen könne, wenn die Figur in der Gegend über dem Ellenbogen aufhöre; die ganze untere Partie hinzugefügt, würde natürlich immerhin einen Unterschied an Zeitaufwand und selbst im Preise verursachen, indess ist das nur eine Zwischenfrage, lasse uns baldmöglichst die Entscheidung wissen, es kann noch je nachdem beides geschehen. Du schreibst aber gar nicht, wer denn der eigentliche Besteller ist, ich möchte es doch Jentzen sagen können. Uebrigens wird gut sein, dass Du baldigst dort wegkommst aus der Bleistiftgefälligkeit gegen alle Welt. Dein Attelier wird in 3 Wochen fertig, Anfangs Mai kannst Du dann schon herkommen, da Dir doch noch Tage verloren gehen werden mit Besorgungen zur Atteliereinrichtung. — Da muss es denn Ernst werden.*

Lebe denn wohl auf Wiedersehen, aber ohne unschöne Gesichtsformen, (rathe auch Deiner Schwester davon ab). Euch Allen zusammen die herzlichsten Grüsse von Emilie (mit ihr geht es wieder ziemlich gut) Richard und mir.

Menzel.

An Herrn Carl Arnold, Maler, Wohlgeboren, zu Cassel. per Adresse des Herrn Carl Heinrich Arnold.

Kissingen, 19. Juli 96.

Lieber Carl u. Frau Fritzchen!

XLVI

Das Eintreten eines Umstandes, der schon bei Lebzeiten Eurer Eltern meine lebhafte Sehnsucht war, ist jetzt endlich zur Thatsache geworden.

Ich habe nämlich meinen Carton verkauft.[2] *Nun war es ja schon damals mein stiller Vorsatz: sollte irgendwann es sich zu einer Verwerthung desselben gestalten —*

---

[1]) Friedrich Jentzen, Landschafts- und Architekturmaler, geb. 1815.

[2]) Menzel hatte 1866 den sogenannten Casseler Karton (Einzug der Herzogin Sophie von Brabant mit ihrem Söhnchen Heinrich in Marburg) von den Bestellern zurückgekauft. Nun verkauft er ihn von neuem einem Züricher Liebhaber, Herrn Henneberg, dessen Sammlung mittlerweilen auch wieder aufgelöst worden ist.

nachdem ich s. Z. durch Rückkauf wieder in Besitz desselben gelangt war — dass ich dann Euren Eltern ein Andenken stiften wollte an jene Zeit von Ende August 1847 bis 2te Hälfte d. März 1848, in der ich unter ihrem gastlichen Dache das schwere Werk vollbrachte. Ohne dieses opferwillige Einspringen Eures Vaters hätte der Hessische Kunstverein an solch Unternehmen nicht denken können. So soll denn, was ich Euren Eltern zugedacht zu gleichen Theilen Euch 3 Kindern zukommen. Die Uebermittelung resp: Vertheilung des dritten Tausends an die Kinder Eurer verst. Schw. Karoline nebst klarer unmissverstehbarer Darstellung des Sachverhalts ersuche ich Dich lieber Carl übernehmen zu wollen. Ohnehin sind mir die gegenwärtigen Adressen von Zweien derselben unbekannt.

So wünsche ich Euch denn bestes Wohlsein und Wohlergehen und zeichne mit besten Grüssen

Menzel.



Adolph von Menzel
Im Konzert, Pastell
Im Nachlaß des Künstlers

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSZISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

BEIHEFT

ZUM

SECHSUNDZWANZIGSTEN BAND

BERLIN 1905

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, M. J. FRIEDLÄNDER, M. LEHRS, H. v. TSCHUDI,
H. WÖLFFLIN

Redakteur: FERD. LABAN

INHALT

VORWORT

Wir haben die traurige Pflicht, mit der Veröffentlichung der folgenden wertvollen Beiträge zur Kenntnis der venezianischen Malerei die Mitteilung von dem plötzlichen Ableben des Verfassers zu verbinden. Dr. Gustav Ludwig ist am 16. Januar im Alter von 52 Jahren zu Venedig der tückischen Krankheit erlegen, die ihm durch lange Jahre schwere Leiden auferlegte — Leiden, die jedoch nicht umsonst getragen sind; denn durch sie wurde der früher durch zwanzig Jahre in London praktisch tätige Arzt, ein geborener Hesse, bestimmt, dem Kunststudium sich zuzuwenden, nachdem er vor etwa zehn Jahren zur Pflege seiner Gesundheit sich in Venedig niedergelassen hatte.

Von der dilettantischen Freude an der venezianischen Kunst zum ernsten Studium derselben und von diesem zur Forschung in den Archiven fortschreitend, hat Ludwig in dem kurzen Zeitraum von sechs oder sieben Jahren die Forschung nach dieser Richtung in ganz neue Bahnen geleitet, indem er in den verschiedenen großen und kleinen Archiven Venedigs und des Venezianischen alle Akten, die irgendwie Material für seine Studien versprachen, durcharbeitete, auch wenn sie früher schon benutzt waren. Dabei beschränkte er sich nicht auf die Dokumente über die Künstler und Kunstwerke, sondern zog alles in den Bereich seiner Forschung, was für Kunst und Handwerk in Venedig zur Zeit der Renaissance von Bedeutung sein konnte, und verwertete dafür zugleich seine ausgedehnte Kenntnis der gleichzeitigen Literatur und des weit zerstreuten Bestandes an venezianischen Kunstwerken aller Art.

Einen Teil dieser großangelegten Arbeit, zu deren Förderung er alle seine Kräfte und Mittel verwandte, und für die er sich die Mitarbeit junger italienischer Archivbeamten sicherte, konnte Ludwig noch selbst veröffentlichen, zumeist in unserem Jahrbuch und diesen Beiheften. Andere Stücke sind gleichfalls soweit abgeschlossen, daß sie im Laufe dieses Jahres als selbständige Arbeiten oder in den Publikationen des Deutschen Kunsthistorischen Instituts in Florenz erscheinen können. Weitaus der umfangreichste und wohl der wichtigste Teil seiner Forschungen: das weite Gebiet des Kunsthandwerks in Venedig,

seine Beziehungen zum Orient und zum Norden, wie manche kulturhistorische Fragen in Verbindung damit, ist dagegen nur in Abschriften der bezüglichen Dokumente, meist nach den besonderen Materien geordnet, vom Verewigten hinterlassen worden. Hoffen wir, daß es jüngeren Gelehrten, welche Ludwig in letzter Zeit, im Gefühl des nahen Endes, zur Mitarbeit heranzog, gelingen möge, dieses reiche Material für die Wissenschaft nutzbar zu machen und durch die Veröffentlichung ein würdiges Monument dem edlen Manne zu errichten, der in seinem Gerechtigkeitssinn, in seiner Selbstlosigkeit und Bescheidenheit stets anderen zu helfen bereit war; ein großer Dulder und doch ein Werkmann wie wenige Gesunde, der unsere Wissenschaft durch seinen rastlosen Fleiß, seine Gründlichkeit und die Schärfe seiner Kombinationsgabe wesentlich gefördert hat.

WILHELM BODE

Berlin, im Februar 1905.

ARCHIVALISCHE BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER VENEZIANISCHEN MALEREI

VON GUSTAV LUDWIG

MALER, VON DENEN GEMÄLDE BEKANNT SIND, HAUPTSÄCHLICH VON 1450 BIS 1550

In den letzten Jahren wurden die Dokumente des Venezianer Staatsarchivs, welche die Epoche der Renaissance von 1450 bis 1550 umfassen, einem besonders gründlichen Studium unterzogen. Es wurden dabei sehr viele Abteilungen des Archivs zum ersten Male wirklich systematisch durchgearbeitet, so die Zivilprozeßakten, das Notariatsarchiv, die Kriminalprozesse und die Staatsakten. Auch eine große Anzahl noch ungeordneter Akten von aufgehobenen Klöstern und Kirchen nicht nur Venedigs, sondern auch der Terra ferma wurden durchforscht, so daß man annehmen darf, daß das Studium dieser Epoche zu einem gewissen Abschluß gekommen ist. Es wurden auch in den letzten Jahren ungefähr 80000 geschlossene Testamente, die ursprünglich in der Cancelleria inferiore des Dogenpalastes aufbewahrt worden waren, eröffnet und alphabetisch geordnet. Obgleich die große Mehrzahl derselben nur Kopien schon bekannter Testamente darstellen, so hat sich doch unter denselben manches neue und wichtige gefunden.

Es hängt natürlich ganz von Zufälligkeiten ab, ob ein Maler in den Akten Spuren hinterläßt oder nicht. So besitzen wir zum Beispiel viele Gemälde des Marco Basaiti, aber archivalische Notizen über ihn gibt es keine. Wir kennen auch den Namen seines Vaters nicht, und es bleibt darum ungewiß, ob er unter den Namen der Maler Marco di Giorgio oder Marco di Andrea oder Marco di Giovanni verborgen ist. Nur das wissen wir, daß er 1530 noch am Leben war; denn in diesem Jahre wurde in der Malerschule ein neues Libro delle tanse angelegt, in dem sich sein Name findet.

Neue über die Familie Bellini aufgefundene Dokumente werden wir hier nicht veröffentlichen; sie sind einer besonderen Arbeit vorbehalten. Ebenso sollen die Dokumente über die Malerfamilien Bastiani und Scarpazza, darunter die über die Maler Vittore Carpaccio und seine Söhne Pietro und Benedetto, in diesem Frühjahr in einer besonderen Monographie erscheinen. Über Cima werden Dr. R. Burckhardt neue Datierungen von Gemälden und Don Vincenzo Botteon alle neu gefundenen Dokumente veröffentlichen.

Unter den hier folgenden Malern sind einige, die Crowe und Cavalcaselle nicht erwähnen. Das sind solche, die im Archive oder in Galerien beim Reinigen von

Bildern entdeckt worden sind. Sensationelle Entdeckungen darf man von solchen Untersuchungen nicht erwarten, aber wir bringen viele neue biographische Notizen, besonders die genauen Todesdaten verschiedener Maler.

Die systematische Durchforschung dieses Zeitraums ergab natürlich auch eine enorme Menge von Malernamen, mit denen wir keine Werke in Beziehung bringen können. Es gelingt jedoch bei genügender Erfahrung, aus diesem Wust von Namen die der Kunstindustriellen auszuscheiden, z. B. die Madonnenmaler (Madonnieri), die Kassonenmaler, die Fahnen- und Vorhängemaler und die Hersteller von bedruckten Stoffen. Über diese Maler wird an einem andern Ort, wo wir von der Venezianer Kunstindustrie im allgemeinen handeln, des näheren die Rede sein. Es wird dann immer noch ein großer Rest von Malernamen übrig bleiben, bei denen wir im ungewissen bleiben, welches ihre Spezialität war. Viele von ihnen mögen Figureri oder Kunstmaler im eigentlichen Sinne gewesen sein. Es ist sehr heilsam, sich immer vor Augen zu halten, wie groß die Zahl der Künstler gewesen ist, von denen wir gar nichts wissen; man wird sich dann hüten, gleich so manchen Bildertäufern, das ganze große Bildermaterial auf die wenigen allgemein bekannten Künstler zu verteilen, wie man das in neuerer Zeit, z. B. für Cariani und Beccaruzzi, getan hat.

Die Dokumente wurden nach den von dem Istituto storico italiano [1]) festgesetzten Regeln umgeschrieben, auch die schon publizierten Dokumente wurden, nochmals kontrolliert, in diese Schreibweise umgeschrieben und mit der richtigen neuen »Tratte«, d. h. Angabe des Fundortes im Archiv, versehen. Diese Schreibweise, welche das Lesen ungemein erleichtert, während der Wortlaut absolut intakt bleibt, wurde auch von dem Deutschen Historikerkongreß adoptiert und wird auch bei den Veröffentlichungen des Deutschen Kunsthistorischen Instituts in Florenz ausschließlich in Anwendung gebracht werden. Die Testamente wurden in der Regel unter Hinweglassung der Einleitungsformeln oder sonst vorkommenden juristischen Formeln stark abgekürzt. Das Datum wurde immer in Ziffern unter Hinweglassung der Indikation vorgesetzt; vor die Unterschriften der Zeugen wurde Testes: oder Testis: vorgesetzt zur größeren Deutlichkeit.

CARLO CRIVELLI

Carlo Crivelli war von Venedig gebürtig, denn auf seinen Gemälden nennt er sich Venetus. Bislang hatte man im Archiv zu Venedig nur über den Maler Jacobus Crivelli Notizen gefunden, und zwar aus den Jahren 1444 bis 1449. Dieser schreibt seinen Namen mannigfach entstellt, weil das *ll* im Venetianischen wie das französische *l* mouillé gesprochen wird und schließlich oft ganz verschwindet. Jacobo scheint eine Generation älter als Carlo zu sein; in welcher verwandtschaftlichen Beziehung er aber zu ihm stand, wissen wir nicht.

In letzter Zeit hat sich nun auch über Carlo Crivelli eine urkundliche Nachricht gefunden, etwas bedenklicher Art. Am 7. März 1457 wird er von der Quarantia criminale zu 6 Monaten Gefängnis und 200 Lire Strafe verurteilt, weil er Tarsia, die Frau des abwesenden Matrosen Francesco Cortese, in sein Haus genommen und mit ihr ehebrecherisch gelebt habe. Crivelli konnte das riskieren, weil damals, trotz der Erfindung des Kompasses, die Seereisen vorzugsweise noch Küstenfahrten waren und darum sehr lange dauerten.

[1]) Bullettino dell' Archivio storico italiano F. I. 1886.

Nachdem Crivelli seine Strafe abgebüßt hatte, wird er wohl nach der Rückkehr des betrogenen Cortese Venedig verlassen haben, um der Privatrache zu entgehen.

Daraus, daß Crivelli eine große Vorliebe für realistisches Beiwerk: Fruchtschnüre u. dgl., ähnlich dem Girolamo Schiavone, zeigt, hat man geschlossen, daß er den Einfluß der Paduaner, besonders des Francesco Squarcione, erfahren haben müsse. Doch kommt Crivelli in der für diese Zeit noch erhaltenen Mitgliederliste der Fraglia dei Pittori zu Padua als Meister nicht vor; immerhin ist es aber wohl möglich, daß er in Padua als Gehilfe tätig war.

Später ging er nach den Marken; sein frühestes erhaltenes Bild dort ist ein Polyptichon in der Sakristei von S. Silvestro in Massa bei Fermo; es ist von 1468 datiert. Jedenfalls war aber Crivelli damals schon länger in den Marken ansässig und hat sich dort den Ruf erworben, der ihm den wichtigen Auftrag einbrachte.

1444, 13 octobris. — Testam. . . . . . . Ego Catherina conjux ser Antonii barilarij de confinio sancti Moisi . . . . .

Testis: Ego Iachobus de Chriveris pictor testis subscripsi. Repetition des Notars: Ser Jacobus de Crivei pictor de confinio sancti Moysi.

(Sezione Notarile. — Testamenti in atti Bartolomeo Dotto B. 356.)

1444, 19 octobris. — Testam. . . . . . . Ego Cathernia conjux ser Antonii etc.

Testes: Ego Antonius barilarius de confinio sancti Moysi . . . . . .

Ego Iachobus de Crevellis pictor testis subscripsi.

(Sez. Not.e — Test.i in atti Bart.o Dotto — B. 356.)

1447, 28 augusti. — Testam. . . . . . . Ego Isabetha uxor Ser Pauli carpentarij de confinio sancti Moisi . . . . .

Testis: Jacobus de Crivej pictor.

(Sez. Not.e — Test.i in atti Bart.o Dotto — B. 356.)

1448, 29 martii. — Testam. . . . . . . Domine Christine quondam ser Pauli fabrj de contrata sancti Moisij . . . .

Testis: Ser Jacobus de Crivej pictor.

(Sez. Not.e — Test.i in atti Dotto Bart.o — B. 356.)

1449, 16 octobris. — Testam. . . . ego Christina uxor Pauli Patri Sclavoni fabri de confinio sancti Moisi . . .

(a tergo) 1449 mensis octobris, die XVI, Indictione 13a Rivoalti in contrata sancti Moisi predicta domina Christina testatrix rogavit suum testamentum in manibus mei presbiteri Valentini a Turre notarii veneti, sana mente et intellectu, sed languens corpore presentibus testibus infrascriptis videlicet: Ser *Iacobo de Crivelis pictore*, et ser Petro Francisco fabro ambobus de confinio sancti Moysi et ser Petro Martini calderario sancti Geminiani, qui omnes mihi notario fidem fecerunt de dicta testatrice, testibus vocatis et rogatis.

(Sez. Not.e — Test.i in atti Valentino Dalla Torre — Busta 336 n.o 12.)

MCCCCLVII. Indictione V, die VII Martij.

Ser Franciscus Georgio
Ser Triadanus Griti } Advocatores Communis in XL.ta.
Ser Nicolaus Truno

Carolus a Cribelis pictor, contra quem processum est per dominos Advocatores Comunis et officium suum, in eo et pro eo quod, dum amaret Tarsiam uxorem Francisci Cortese marinarij, habuit modum deviandi ipsam de domo fratris dicti Francisci, et eam occultam tenuit per menses multos, ipsam carnaliter cognoscendo in contemptum Dei et matrimonij Sancti, ut de predictis latius patet per processum Camere, ductus et placitatus fuit in Consilio de XL.ta in quo posita fuit pars. Si videtur vobis per ea que dicta et lecta sunt, quod procedatur contra *Carolum a Cribellis* pictorem, qui in contemptum Dei et matrimonii Sancti carnaliter cognovit Tarsiam uxorem Francisci Cortese, ut est dictum, datis atque receptis in ipso Consilio Ballotis XXV;

Fuerunt non sinceri . . . 7.—
de non . . . . 2.—
et de parte . . . . . . 16.—

Capto itaque de procedendo positis diversis partibus, captum fuit, quod iste Carolus complerit menses sex in carceribus, et solvat libras ducentas.

(Avogaria di Comun. — Raspe — Reg. 10, parte II c.e 80 t.o.)

GIOVANNI BOLDU

Obgleich sich von dem Maler Giovanni Boldu keine Bilder, sondern nur einige schöne Medaillen erhalten haben, so wollen wir doch von ihm sprechen, da sich über ihn einige interessante archivalische Nachrichten gefunden haben.

1454 unterschreibt er sich mit der Wohnungsangabe S. Tomà. Später gibt er seine Wohnung in S. Polo an. Wahrscheinlich ist er aber gar nicht umgezogen; es findet sich oft, daß die Maler nicht genau die Wohnung anzugeben wissen, sie verwechseln manchmal die anstoßenden Pfarreien.

1467 macht seine Frau Madalusa ihr erstes Testament.

4. März 1473 macht Zuan Boldu selbst sein Testament; als seinen Vater nennt er einen Pasqualinus. Da erfahren wir auch, daß Madalusa einen Sohn hatte, den Boldu nicht anerkannte und den ins Haus zu nehmen er ihr untersagte.

1475 ist Boldu noch am Leben; am 12. März nennt ihn in einem Dokumente der Patrizier Pietro Magno »Ser Zuan Boldu depentor, Maistro de Nape«. Im folgenden Jahre 1476 ist er wohl gestorben, denn 1477 hatte sich Madalusa zum drittenmal verheiratet, mit Francesco de Tomasis.

Die Boldu sind eine bekannte Patrizierfamilie, es finden sich aber auch sehr viele bürgerliche Familien, die den Namen mit Patriziern gemein haben; wohl infolge der vielen illegitimen Geburten. Giovanni Boldu war bürgerlich.

Er wird genannt »Maistro de Nape«. Unter mappa (venez. nappa) versteht man einen Rauchfang. In den venezianischen Häusern wurden die Rauchfänge sehr groß angelegt, sie nahmen einen großen Teil der Wand ein; die vordere Fläche bildete ein großes Trapez mit der Spitze nach oben. Die zwei vorderen Ecken wurden durch Säulen gestützt. Oft trat auch die hintere Fläche aus der Hausfront heraus, wie man es noch heute viel im Veneto sieht; der untere Teil bildete da ein Quadrat, der obere ein Trapez, das sich ins Kaminrohr verjüngt. Der in das Zimmer ragende Teil war aus

Holz oder Stein gebildet. Das prächtigste Beispiel einer solchen Mappa findet man in den Privatgemächern des Dogen im Dogenpalast: ein Werk des Pietro Lombardo. Die Herstellung dieser Rauchfänge scheint die Arbeit von Spezialisten gewesen zu sein, die den Zunamen »dalle nappe« hatten, so finden wir im Jahr 1486 in den Rechnungsbüchern von S. Marco einen Filippo und einen Marcho dalle nappe erwähnt, die für die Prokuratien arbeiteten. Vermutlich beschäftigten sich diese Meister (franz.: fumiste) nur mit der Technik der Kamine. Die große Trapezfläche erforderte aber dekorative Bearbeitung; sie wurde bemalt oder mit Flachskulpturen geschmückt. Auch das nach der Straße vorragende Trapez wurde mit Fresken verziert. So begreifen wir aus dem Zusatze »Maistro delle nape«, wie Boldu dazu kam die Profession des Malers mit der des Medailleurs zu verbinden, er war nicht nur Techniker, sondern dekorierte auch die Kamine mit Flachskulptur und Malerei.

Wir ersehen aus den Inventaren, daß an dem freien Rand der Rauchfänge ein Volant, rechts und links an den Säulen kleine Vorhänge (Dattorno Camin oder Panno da Camin) befestigt waren. Diese waren von buntbedruckter gefütterter Leinwand mit Fransen besetzt oder von einem dichten, meist von Südslawen fabrizierten, Wollenstoff, Rascia genannt; in vornehmen Häusern waren es Arazzi. Ein ähnliches Arrangement findet man gegenwärtig noch viel in England; es dient, den Luftzug richtig auf das Feuer zu lenken und den Rückschlag des Qualmes zu vermeiden und zugleich den Kamin dekorativ zu einem prächtigen Mittelpunkt des ganzen Zimmers zu gestalten.

1. 1454, 4 augusti — Test. . . . . Ego Jacobela uxor ser Joannini Draco de confinio sancti Nicolai de mendicolis . . . .

Testis: ser *Ioannes Boldu pictor* de confinio sancti Thome —

(Sez. not. — Testamenti in atti Nicolo Rosso — Busta 821 n.° 75 in protocollo.)

2. 1466 [*m. v.*], 17 fevrer — Testam . . . . . . Io Madaluza consorte de ser *Zuane Boldu depentor* quondam ser Pasqualin del confin de san Polo . . . . Ricommando lanima mia al ditto Zuane mio dilecto marido, al qual lasso tuta la mia dota et tuti laltri mie beni . . . . El qual lasso ordeno instituisso et voio che sia mio heriedo et comissario in tuto et per tuto . . . .

(Sez. Not. — Testamenti in atti Benedetto de Ogniben — Busta 748 n.° 24.)

3. 1467, 15 Octobris — Testam . . . . Ego Clara filia quondam ser Pasqualini et uxor Radi botarij de confinio sancti Paulj . . . . In quo namque meo testamento meos commissarios instituo et esse volo dominum presbiterum Leonem barbanum meum qui me dotavit et ser *Joannem Boldu pictorem* santulum meum . . . .

(Sez. not. — Test.[i] in atti Filippo Trioli — Busta 974 n.° 18.)

4. 1473, 4 mazo . . . . io *Zuan Boldu pentor* chondam Pasqualin de la contrada de san Polo . . . . el mio corpo sia sepelido ai fratj menori dela cha granda et volio esser vestido del dito hordene, al qual monesterio laso ducati 3 doro azo priega miser Domenedio per lanema mia. Item instituiso et laso Madaluza mia consorte dileta ducati 200, li qual volio che se intenda per la sua dota, la qual dota non avi mai niente da lei. Item laso mia fia Marieta reda di tuto, tuto mobeli di chaxa, et danarj et arzentj, et tuto quelo che si trovera di mie benj . . . . Che se mai per algun tempo la dita mia consorte tolese a star in chaxa chon uno suo fiol che à nome Marcho, el qual sempre se à mal governado, hover che lei andasse a star con el dito Marco suo fiol, ho che lei li dese alguna chossa di mie benj al dito Marco, volio et hordeno che la sia privada et nichilada de tuti i mie

benj; et i qual beni volio et hordeno che i sia di Margarita fiola de mistro Piero Ravagnan marangon di barche, la qual Margarita è moier de mistro Domenego Zeola marangon di barche, et se la dita Margarita fose morta, vadi la mita in tutj quelj fiolj che se trovera . . . . Item laso chomesaria Madaluza ante dita mia moier, et si li richomando la dita Marieta mia fia che piuj presto che le sia posibele la la debia maridar.

Item laso per mio comesario miser pre Bortolamio piovan di Madona santa Fumia di la Zudecha, al qual le sia richomanda suo fioza mia fia Marieta . . . .

(Sez. not. — Testamenti in atti Filippo Trioli — Busta 974 n.º 12.)

5. 1475, 12 Marzo — Ricevi io Piero Magno dal soprascrito miser Antonio Michiel ducati 9. lire 5, i quali luj de per mio nome a ser *Zuan Boldu depentor* maistro de nape e soldi 24 me de in contadi che ha in summa ducati diexe. —

Adi 14 dito el me conto a mi ducati 4.

(Petizion — Lettere — Reg. 4 — Carte 71.)

6. 1477, 11 Octobris — Ego Magdalucia filia quondam ser Philippi de Venetiis relicta quondam *Joannis Boldu pictoris* et nunc uxor ser Francisci de Tomasijs Toscani de confinio sancti Pauli . . . . Meos fidei commissarios et executores huius mei ultimi testamenti instituo et esse vollo magnificos dominos Nicolaum Foscari olim nepotem bone memorie Serenissimi Principis domini Francisci Foscari ducis Veneciarum. etc. et ser Joannem Donato condam magnifici domini Tholomei et suprascriptum ser Franciscum maritum meum . . . . Item dimitto Marco Danielis Floris filio meo ducatos decem et unum lectum fulcitum pro anima mea. Item dimitto et ordino quod dicto ser Francisco marito non possit aliquid peti de dote mea, que fuit duc. 200 . . . . Cum hac condicione quod dictus maritus meus teneatur tenere penes se Marietam filiam suprascripti ser Johannis Boldu olim primi mariti mei . . . .

(Sez. not. — Testamenti in atti Trioli Filippo — Busta 974 n.º 6.)

NICCOLÒ RONDINELLI DA RAVENNA IN VENEDIG

Daß Rondinelli als Maler in Venedig ausgebildet sein mußte, ergibt sich aus seinen Bildern in der Galerie Doria zu Rom; nur hatte man noch nicht gewußt, zu welcher Zeit er dort gelebt hat. Nun lesen wir in den venetianischen Akten, daß Rondinelli im Jahre 1495 in Venedig die Marietta, eine Tochter des verstorbenen Andrea a Cartis, geheiratet hat, ohne zuvor das gesetzliche Aufgebot veranlaßt zu haben. Mariettas Vormund, der Maler und Vergolder Antonio di Bernardo, fühlte sich dadurch pekuniär benachteiligt und strengte am 18. März 1495 Klage gegen Rondinelli an; der Prozeß wurde am 3. November desselben Jahres entschieden.

Dieser Antonio di Bernardo scheint kein bedeutender Meister gewesen zu sein; wir hören von ihm weiter nichts, als daß im Jahr 1494 sein Schwager, der Priester Jacobus a Cartis, in seinem Testament die Frau desselben als Erben nennt.

Aus der Anwesenheit des Niccolò in Venedig im Jahre 1495 darf man schließen, daß in eben diesem Jahre die Madonnen des Giovanni Bellini in Frankfurt (Städelsches Institut) und im Louvre entstanden sind. Beide Male ist die Jungfrau in eine Tunika gekleidet, die unter dem mit einer gestickten Borte gezierten Halsausschnitt in unzähligen kleinen Fältchen die Brust bedeckt. Wie Crowe und Cavalcaselle bei einem

dieser beiden Bilder ausführlich darlegen, hatte Bellini eine von seinem früheren Brauche ziemlich abweichende Malweise angewendet: sie zeigen ein dünnes flüssiges Impasto von hornartiger Beschaffenheit, diese hat nun Rondinelli angenommen.

Die beiden Bilder des Rondinelli in der Galerie Doria in Rom sind nach Ateliergebrauch mit »Giovanni Bellini« bezeichnet; das eine ist eine Kopie nach der Frankfurter Madonna. Nach Ravenna zurückgekehrt malte Rondinelli ein größeres Altargemälde (jetzt in der Brera), auf dem er die Frankfurter Madonna nochmals verwertete.

In der Galerie Rath zu Budapest befindet sich eine Kopie nach einer der Madonnen des Rondinelli im Palazzo Doria; sie ist dort Cima da Conegliano genannt.

Zu Glasgow in den Corporation-Galleries gibt es noch eine Wiederholung der Frankfurter Bellini-Madonna von Vincenzo Catena.

1495, 18 Martij. — Nobiles et egregij viri domini Judices qui supra visa petitione ser Antonij de Bernardo pictoris contra *ser Nicolaum Rondinelum de Ravena pictorem* uti illum qui accepit Marietam in uxorem sine stridis, interrogata ipsa eius uxore et magnificis dominis Procuratoribus de Supra gubernatoribus bonorum ipsius Mariete, et atento quod dictus reus dicto nomine erat in precepto. Interrogata quibus supra et stridata non comparente persona . . . . officium sententiando sententiaverunt ipsum reum absentem ut supra ad dandum et solvendum eidem actori ducatos viginti quinque occasione contenta in petitione et expensas, dantes dicto actori qui iuravit in forma ad integrum de bonis dicti rei ut supra. Interrogata quibus supra ubicumque potest repperiri et eius personam ad carceres usque ad integram satisfationem premissorum servatis aliis iuribus partium quovismodo —

Petitio —

Al iusto Tribunal vostro magnifici Signori Zudesi de Procurator domando io Antonio de Bernardo depentor over dorador a *sier Nicolò Rondinelo de Ravena depentor* come quelo à tolto Marieta per moier senza stride. Interrogado esa dona Marieta et i magnifici Procuratori de Supra governadori de beni dela dita, cum sit che io povero Antonio abi fato le spexe a la deta anni 9 e mezo, la qual doveva haver per spexe de bocha et vestito ducati 14 da i magnifici Procuratori sopraditi, e ducati 14 dovea haver miser pre Jacomo suo fradello, et perchè io ho tenuto deta Marieta per el tempo sopraditto con promision de darmi deti ducati 14 a l' anno de qual tuti habuto conto, de resto creditor de piui de ducati cento e perche le raxonevole io sia pagato avendo el dito tolto la dita senza stride contra la forma de le leze; però dimando che per Vostre Magnificientie dicto nomine sia sententia, interrogatis quibus supra, pro parte de tal mio credito in ducati 25 et in expensis officii provar al bisogno quomodocumque et aliis reservandis.

(Procurator «Sentenze a Legge» — Registro 13, carte 131.)

1495, 3 novembris. — Hec itaque audientes et intelligentes nobiles viri domini Antonius Salamono Antonius Pisani et Nicolaus Barbadico dignissimi Judices curie Procuratoris et viso . . . testamento condam ser Andree a cartis in publicam formam reddacto manu presbiteri Vincentij quondam ser Bertucii de Tolentino publici imperiali auctoritate notarii 1483 die 3 Iunii in contrata sancti Simeonis Prophete, et de eo lecto puncto huius tenoris: Item lasso a mia fia Marieta ducati trecento per la soa dotta che sia cavati de i so beni et infra reservando una vestidura cremexina che fo de la mia dona, voio che sia de mia fia Marieta ut in protocolo de quo extracta fuerunt puncta predicta, et atento quod dicta Marieta filia dicti testatoris est numpta miser *Nicolaum Rondaneli pictorem*, et super his consideratis considerandis per L. et Iudices sententiando sententiaverunt quod dicta domina Marieta filia dicti testatoris habere debeat de bonis dicti testatoris ducatos trecentos prout in puncto ex-

traendos de bonis dicti testatoris et investituram cremexinam, que fuit uxoris dicti testatoris iuxta punctum, dantibus dictis dominis Procuratoribus dicto gubernatorio nomine eiusdem domine Mariete ad intromittendum de bonis dicti testatoris in quantum sunt ducati trecenti eidem dimissi pro sua dote per dictum testatorem et investituram cremexinam, que fuit uxoris dicti testatoris iuxta punctum usque ad integram satisfactionem premissorum, et expensis.... dominorum Iudicum pro contradictione facta ubicumque poterunt repperiri.

Pro dicta domina Marieta filia condam ser Andree a chartis fuit dominus Ioannes Baptista Bocardo advocatus dom.[rum] Procuratorum de Supra gubernator ipsius Mariete, interveniente ser Antonio pictore gubernatore dicte domine Mariete et ser Nicolao pictore marito et procuratore dicte Mariete petens.

Pro dictis dominis Procuratoribus de Supra furnitoribus testamenti dicti quondam ser Andree a chartis et gubernatoribus bonorum ser Ludovici filii et heredis condam ser Andree a chartis fuit idem dominus Iohannes Batista advocatus respondens ius fieri.

(Procurator — «Sentenze e Legge» — Registro 13, carte 184 e 184 tergo.)

1494, 18 Julij. — Testam .... Ego presbiter Jacobus a cartis quondam ser Andree de confinio sancti Simonis prophete ..... Item dimito Antonie sorori mee consorti magistri Antonii Bernardi pictoris meam vestem sufultam dosiorum ......

(Sez. Not. — Testamenti in atti Francesco Bonamico — Busta 41, n.º 101.)

FRANCESCO TACCONI DA CREMONA IN VENEDIG

Über diesen schwachen Maler haben wir eine Urkunde aus dem Archiv in Cremona von 1464. Die Stadtverwaltung von Cremona trägt ihm und seinem Bruder Philippus unter Spendung großen Lobes eine »Annunziata« auf.

Wann Francesco nach Venedig gekommen ist und ob in Begleitung seines Bruders, wissen wir nicht. In Venedig wird er Francesco di Giacomo genannt; 1489 muß er schon einige Zeit dort ansässig gewesen sein.

Im Jahre 1462 hatte Gentile Bellini die Türen der ersten Orgel von S. Marco bemalt. 1489 empfand man das Bedürfnis, noch eine zweite Orgel aufzustellen. Das Werk wurde von dem deutschen Orgelbauer Urban aus Wien gefertigt, das Schnitzwerk des Kastens von Alvise Bianco, die Wangen und kleinen Türen von Maistro Polidoro mit Goldtuch und dekorativen Malereien verziert. Francesco Tacconi führte die großen Orgeltüren aus. Sie sind erhalten, aber beim Rentoilieren schwer beschädigt worden. Man sieht sie jetzt im Museum von S. Marco (Eingang: steile Treppe links im Atrium von S. Marco). Sie sind in Tempera ausgeführt. Tacconi ist ungeschickt und plump im Komponieren; die Farbe ist ganz ohne Reiz. Man versteht nicht, wie die Prokuratoren von S. Marco einem so unbedeutenden Meister den wichtigen Auftrag geben konnten. Dargestellt sind darauf die Natività, Epifania, die Auferstehung und die Assunta. Die Signatur des Malers und das Datum 1490 sind in Verlust gegangen.

In den Rechnungsbüchern der Prokuratoren finden sich die Zahlungen an Francesco notiert; die letzte ist vom 13. Juli 1491. Francesco war noch länger in Venedig; 1499 finden wir dort noch eine Signatur von ihm.

In der National Gallery zu London findet sich eine von Tacconi signierte und von 1489 datierte Madonna. Sie ist künstlerisch viel bedeutender als die Orgeltüren. Das erklärt sich daraus, daß sie eine Kopie der Scalzi-Madonna des Giovanni Bellini ist, welche Tacconi aus einem Halbfiguren- in ein Ganzfigurenbild umgestaltet hat (siehe unten bei Cristoforo da Parma S. 26).

Im Jahr 1812 wurde aus dem Kloster S. M. dei Miracoli in Venedig eine Madonna nach dem Bilderdepot gebracht mit der Angabe, sie wäre von Francesco Tacconi. Auf Anfragen der Regierung im Jahr 1830 stellte es sich heraus, daß sie noch im Depot aber nicht bezeichnet war; ihre Maße werden mit 1 Fuß 4 Zoll in der Länge und 1 Fuß 2 Zoll in der Breite angegeben. Sie wurde dann der Schule des Bellini zugeteilt; ihr jetziger Aufenthaltsort ist aber nicht mehr nachweisbar.



Francesco Tacconi
Madonna
In der National Gallery zu London



Giovanni Bellini
Madonna
Chiesa degli Scalzi, Venedig

Tacconi Filippo e Francesco. Del seguente diploma tratto dai registri del civico archivio lib. O, p. 19, si conoscono due pittori sconosciuti allo Zaist.

»Deputat. praesidentes negotiis civitatis Cremonae.

Virtus illa digna et comendabilis est quam per tractantes omnes applaudit, atque delectat. Cum itaque novissimis temporibus famosi pictores magister Franciscus et Philippus fratres de Tacconibus cives Cremonae lobiam civitatis nostrae multa cum comendatione dipinxerint, et ita quibus ut civibus omnibus eorum virtus complaciut, noverintque. Camera nostra deputatorum, Beatissimae Virginis Annunciatae velle dipengere modo eosdem, donare dignemur immunitate perpetua ab oneribus mere personalibus duntaxat ut qui saepius evocati pro magisterio suo extra civitatem quotidianis vicinorum laboribus assistere nequeant. Dat. Cremonae die quarta aprilis MCCCCLXIV.

Subscriptus. — Mathaeus de Cautiis Dictator.«

(Dall' Abecedario Biografico dei pittori, scultori ed Architetti Cremonesi del ragioniere Collegiato *Giuseppe Grasselli* da Cremona. — Milano Omobono Manini 1827 pag. 222.)

1489, 12 novembrio — per spexe per lorgano novo a sacho contadi a Alvixe Biancho intaiador per una poliza de legname de ducati 10 . . . .

1489, 19 marzo — per spexe per lochaxon a fitto contadi a maistro Polidoro depentor per caxamento in san Marco meso in caxa de miser Zuan Capello in sala L. 21 . . . . . .

1490, 22 marzo — . . . . e per maistro *Francesco de Iachomo pentor* a sacho conttadi a lui per resto de el depenzer la portela de lorgano nuovo ducati 20 — . . .

1491, adi 14 marzo — per maistro Polidoro depentor a saco contto a lui ducati $6^1/_2$, i qual sono per il lavoro fatto a lorgano zoe le portelle da basso et de sopra i teleri a pani doro, i qual fo ducati 3 per oro el compro per dito lavoro . . . .

1491, adi 13 luio — per maistro *Francesco de Iachomo pentor* a sacho conttadi a luj — ducati 3 . . . .

(Procuratia de Supra. Chiesa — Registro n.º 1 —.)

BOCCACCIO BOCCACCINO IN VENEDIG

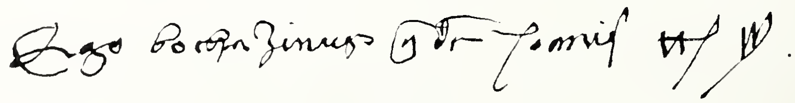
Von Bocazinus de Boccacis hat sich eine Anzahl von Gemälden in Venedig erhalten. Crowe und Cavalcaselle sprechen bei einem Überblick derselben die Ansicht aus, Boccaccino müsse zu zwei verschiedenen Zeiten in Venedig gemalt haben. Während des ersten Aufenthaltes soll das liebliche Bild in der Accademia: die mystische Vermählung der hl. Katharina in Gegenwart der hl. Rosa und anderer Heiligen, entstanden sein. In den zweiten Aufenthalt sollen fallen: das Bild in S. Giuliano, das mit B. B. bezeichnet ist; in der Antichiesetta des Dogenpalastes eine Madonna, die früher einem Magistrate angehört hat; eine stark übermalte Madonna in dem »Capitello« (Tabernakel) der Quarantia criminale, dem einstigen Lesesaal der Markusbibliothek; endlich ein paar Madonnen im Museo civico aus Venetianer Privatbesitz.

Im Notariatsarchive zu Venedig fand sich nun folgendes Dokument:

1496, 5 Julij — Testam . . . . . ego Margarita uxor ser Colegii de Novello de Verona varotarij de confinio Sancte Marie Formose . . . . .

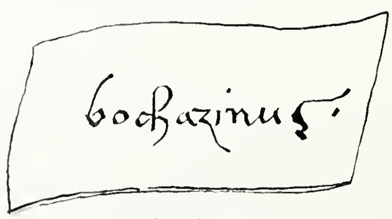
Testis: ego *Bochazinus* quondam de Joanis testis subscripsi.

(Sez. Not. Test.ⁱ in atti Lorenzo Stella. B.ª 876 n.º 505.)



Federsignatur

Auf dem Bilde der mystischen Vermählung der hl. Katharina in der Accademia hat Boccaccino in ganz gleicher Weise signiert:



Pinselsignatur

Wir halten die Signatur von 1496 für die unseres Malers. Einmal besteht die erwähnte Gleichheit der Orthographie und eine sehr große Ähnlichkeit in den Zügen der Signatur des Akademiebildes; sodann ist der Name Boccaccino im Venetianischen ganz ungebräuchlich, als Vorname kommt er unter den Tausenden von Dokumenten des Nationalarchivs nur an dieser einzigen Stelle vor. Daß sich Boccaccino in der Urkunde nicht »Pictor« nennt, kann nicht auffallen, wenn man sich erinnert, daß z. B. auch Gentile Bellini diese nähere Bezeichnung in der Regel wegläßt. Daß der Name des Vaters in der Urkunde steht, hilft uns jedoch nichts, da in keinem gedruckten Buche der Vatersname des Künstlers genannt wird; nur eine Durchforschung des Archives in Cremona könnte da vielleicht zu einem Ziele führen.

Wir meinen somit einen Beleg für den ersten Aufenthalt des Malers in Venedig gefunden zu haben; er dürfte um das Jahr 1495 dort gewesen sein.

Über die zweite Anwesenheit haben wir auch eine Angabe; aber auch sie ist nicht sehr zufriedenstellend. (Procuratori di San Marco. Commissaria Michael Foscari.)

Der Patrizier Michiel Foscari, der dritte Sohn des Filippo, war ein großer Kaufmann; es wird berichtet, daß ihm die Türken einst ein Schiff kaperten, das mit 600 Fässern Wein beladen war. Nach seinem Tode 1506 wurden seine Privatpapiere den Prokuratoren von S. Marco ausgehändigt, die er mit der Vollziehung seines Testamentes betraut hatte. Wir finden da Schiffspapiere, Wechsel und Rechnungen, auch solche in griechischer Sprache. M. Foscari besaß auch zahlreiche Häuser in Venedig; so gehörte ihm die bekannte Calle del Paradiso, kurz Paradiso genannt. Vom Campo S. M. Formosa führt der Ponte del Paradiso in diese enge Calle, deren Zugang von einem dreiseitigen Tympanon überspannt ist, auf welchem das Wappen der Foscari, von zwei Engeln gehalten, abgebildet ist. Es findet sich zwischen den Papieren auch ein Zettel mit dem Titel »Poliza de afituali«. Die Rubrik »in Paradixo« enthielt den Eintrag: »*Bochazin depentor* — al ano — ducati 13 —«. Leider trägt dieser Zettel kein Datum. Als aber Michiel 1506 gestorben war, legten die Prokuratoren Bücher an, in welche der Name der Mieter und ihr Zins eingetragen wurde. In dem ersten, von 1506, findet man die meisten älteren Mieter des Paradiso wieder; Boccaccino ist aber ausgezogen. Wahrscheinlich haben wir in jener undatierten Aufzeichnung die letzte Liste vor uns, die Michiel selbst noch angefertigt hat. Dann hätten wir für den zweiten Aufenthalt des Boccaccino in Venedig das ungefähre Datum 1505, was im Einklange mit dem sonst über das Leben des Malers Bekannten steht.

DIE VIVARINI

Im Jahre 1895 hat Pietro Paoletti in dem Werkchen »Raccolta di Documenti inediti per servire alla Storia della Pittura Veneziana« die Identität der Familiennamen Vivarini und Bavarin behauptet; er druckte die über beide Familien gefundenen Dokumente durcheinander in chronologischer Folge ab. Später fanden Georg Gronau und ich weitere Dokumente über diese Familien, und gemeinsam mit Paoletti veröffentlichte ich das ganze bis dahin vorliegende Material im Repertorium für Kunstwissenschaft (B. XXII, 4. 1899), immer von dem Glauben an jene Identität geleitet.

Die letzte Zeit hat nun Dokumente finden lassen, welche diese Annahme widerlegen: Alvise Bavarin ist nicht dieselbe Person wie Alvise Vivarini. Wir wissen nämlich, daß Alvise Bavarin am 20. März 1502 schon gestorben war; die neuen Dokumente aber, die von Alvise Vivarini reden, zeigen, daß er am 6. September 1503 noch lebte.

Paoletti, ein geborner Venetianer und mit dem venetianischen Dialekte wohl vertraut, meinte aus Gründen des Dialekts die Verwandlung der Silbe Ba in Vi erklären zu können; es kam hinzu, daß wir einen Maler Bartolomeo Vivarini aus Murano, in S. M. Formosa wohnhaft, kennen und einen Bartolomeo Bavarin, ebenfalls aus Murano und ebenfalls in S. M. Formosa wohnhaft kannten. Da lag es einigermaßen nahe, sich für die Identität der Personen auszusprechen. Aber man sieht, daß man nur an solche Abänderungen von Namen glauben darf, die sich innerhalb der strengsten Gesetze der dialektischen Lautveränderungen bewegen, wie wir z. B. sahen, daß Crivelli auch Crivei geschrieben wird, oder wie wir die häufige Verwechslung von l und r bei den Florentinern finden.

Es empfiehlt sich überhaupt die größte Vorsicht in der Identifikation von Namen, wenn auch dieselben Personen in den Dokumenten oft ganz verschieden bezeichnet werden. So darf man nicht ohne weiteres aus der Gleichheit des Vornamens und des Namens des Vaters auf die Gleichheit der Person schließen; man muß weitere Angaben über Wohnung usw. zur Bekräftigung herbeiziehen. In einzelnen Fällen hilft ja auch die Handschriftenvergleichung, wie ich gelegentlich gezeigt habe.

Wir haben nunmehr die Dokumente über die Familie Vivarini, gesondert von denen über die Bavarini, noch einmal abgedruckt. Die seit 1899 neu gefundenen sind mit einem Sternchen versehen. Die schon im Repertorium publizierten Schriftstücke wurden aufs neue kollationiert und in die von dem Istituto storico Italiano vorgeschlagene Schreibweise umgeschrieben.

Im Jahre 1398 hören wir von einem Vorfahren der Maler Vivarini. Es bittet nämlich der Glasbläser Michiel Vivarini um die Erlaubnis, eine Reise nach Treviso und Verona machen zu dürfen.

Von einem Francesco Vivarini aus Castelbaldo hören wir, daß er sich bei der Wiedereinnahme von Legnago im Kampfe gegen die Ligue von Cambray 1518 auszeichnete. Es hat also auch im Veronesischen eine Familie Vivarini gegeben und möglicherweise hat sich jener Glasbläser nach Verona zu seinen Verwandten begeben.

Anno 1169. Estinse la pestilenza a san Silvestro Marin Sossolo con 5 figlinoli, estinse pure i Vivarin e Valporto . . . .

1. (Giambattista Galliccioli: delle Memorie venete antiche Venezia, 1795. Tomo II.° pag. 205.)

2. Zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts — Ser Vivarin — (Museo Civico di Murano — Mariegola della Scuola di S. Giovanni Battista).

3. 1367, 17 Maij . . . . Ibique Antonius filius Vivarinj vitruarij quondam ser Henrici de Padua de contrada sancti Stephani de Muriano, dicto suo patre presente volente et consentiente, fuit confessus et contentus habuisse et recepisse a domina Maria uxore olim Simeonis de Bigizolo . . . . novem libras denariorum venetialium grossorum (90 Dukaten).

(Arch. St. Podestà di Murano. F. 12. 1417—1421.)

4. 1480, 1381, 1390, 1391. Alberto de Vivarin.
(Podestà di Murano.)

5. 1398. Die XII Septembris.
Petrus Cimalarcha
Michael de Vivarinj

ambo fiolarij de Murano habuerunt licentiam eundi ex terra Murani Tarvisium et Veronam et redire quando melius voluerint promittentes uterque eorum in solidum redire Muranum ad laborandum de arte vitrea quando ignis positus fuerit in fornacibus se-

cundum usum juxta formam captam superinde sub pena librarum XXV parvorum pro utroque ultra penam contentam in parte capte.

(Arch. St. Podestà di Murano. F. 9 1389—1405.)

*6. 1514, 24. Junij. Havendo i fidel nostri Zuan Francesco fiol del quondam Zuan da Carpi et Zaneto quondam Francesco Vivarin, anbi da Castel baldo, facto bona operation al reacquisto de Lignago e cum la virtù sua, posponendo ogno periculo de morte meno via li burchj erano sotto quella rocha con arquante burchiele, sotto fede a loro data dal nobel homo Paolo Vallaresso, che facendo tal effecto, al che se li haveano offerto, consequiriano bona gratia dala Signoria nostra, et inter cetera seriano facti immuni in vita loro cum le sue famiglie de tute angarie, real e personal come ha fato fede a la Signoria nostra prefato ser Paulo; unde essendo ben conveniente a la munificentia de questa Republica in premio de tanta loro fede, et ad exemplo de altri de similmente ben operar senza alcun rispecto de periculi observar la promessa facta de dicta exemption.

L' anderà parte che ex nunc per auctorita de questo Conseglio, i dicti Zuan Francesco, et Zaneto da Castelbaldo in vita loro cum le sue fameglie siano facti exempi et immuni da tute angarie real e personal, qual perhò non excedino ducati tre al anno per uno, in compenso de le operation sue a dicta impresa de Lignago et per bon exemplo de altri, come per dicto ser Paulo li è sta promesso, et de zio ne sia dato notitia a Castelbaldo, o dove accaderà per observation de la gratia soprascripta. — De parte 116 — de non 9 — non sinceri o. — Facte fuerunt littere potestati Castribaldi, et successoribus suis die 25 Junij suprascripti. —

(Arch. St. Senato — Terra — Reg.º 18 carte 77 tergo.)

7. 1417, 14 Juni — . . . . . Comparuit domina Luxia filia quondam Simeonis de Bigizolo et uxor quondam Antoniis filii Vivarini vitriarij quondam ser Henrici de Padua . . . . presentavit instrumentum dotis . . . . anno. . . .

(Arch. St. Podestà di Murano. — F. 12. 1417 — 1421.)

ANTONIO VIVARINI

Im wesentlichen bleiben die Angaben über diesen Maler unverändert; nur über sein Todesjahr hat sich etwas Neues ergeben. 1465 wohnte Cristina, Witwe des Simeon da Lodovico, in S. Canzian; sie machte ein Testament, in dem sie die Brüder Antonio und Bartolomeo Vivarini zu Testamentsvollstreckern und Erben machte. 1466 wohnt sie in demselben Hause mit Antonio Vivarini in S. M. Formosa und macht in einem neuen Testamente den Antonio zu ihrem Erben. Am 24. April 1484 finden wir sie wieder in S. Canzian; sie macht zum drittenmal ein Testament; Erben sind Alvise, der Sohn des verstorbenen Antonio, und Elisabeth, die Tochter des noch lebenden Bartolomeo Vivarini.

Im Jahr 1484 war also Antonio Vivarini schon tot.

Das vermutliche Testament Giovanni d' Alemagnas, Giovanni di Giovanni da Auspurgo pictor, vom 4. Januar 1458 wurde im ersten Beiheft S. 56 abgedruckt.

1. 1446, 4 Febbraio. . . . . . . Plenam et irrevocabilem securitatem facio ego Antonius Vivarino quondam ser Antonij [1]) pictor de confinio sancte Marie Formoxe cum meis heredibus tibi Antonie filie ser Stefani Filipi fructaroli uxori mee . . . .

[1]) Schreibfehler für Michael.

de tota illa repromissa que . . . . tempore contractus nostri matrimonij fecit michi dari promissa, que vero repromissa fuit et est in totum ducatorum ducentorum auri. . . . . . .

(Sez.e Not.e — Cancelleria Inferiore. — Atti Bolognin da Bologna.)

2. 1452, 8 Maggio — Testes: magister Antonius Vivarin pictor, Jacobus Nicolai de Marco intaliator lignaminum ambo de confinio sancte Marie Formoxe et ser Leonardus Boldrin pictor sancti Luce.

(Sez. Not. — Testamenti in atti Giuseppe Moisis — Busta 727.)

3. 1452, 26 Februarij — Test . . . . Ego Anthonia uxor ser Johannis Petri de Venetiis marinarij de confinio sancte Marie Formose . . . . — Testes: io Lodovigo di Forlovisi intajadore testimonio scrisi.

Io Antonio Vivarin pentor testimonio scrisi.

Ego Franciscus ab Helmis de Venetiis Venetiarum notarius complevi et roboravi.

Testes: ser Ludovicus de Forlovesiis intajator sanctorum de confinio sancte Marie Formose et ser Antonius Vivarini pictor de dicto confinio.

(Sez. Not. Testamenti in atti Francesco Elmi Busta 361 c. 30 n.o 76 — Protocollo.)

4. 1457, 4 Novembris — Test. . . . . . Ego Antonia uxor magistri Antonij Vivarino de Murian pictoris de confinio sancte Marie Formose sana mente et intelectu ordino hoc meum testamentum in quo constituo et esse volo meos fidei commisarios suprascriptum magistrum Antonium dilectum maritum meum, magistrum Stephanum Philippi patrem meum peramabilem . . . . Residuum vero omnium aliorum bonorum meorum . . . . dimitto licet Helene, Aloysio et Michaeli filiis meis dilectis equis porcionibus, quod residuum volo stare et permanere in manibus dicti mariti meis patris ipsorum et hoc quousque dicta Helena fuerit matrimonio copullanda . . . . Et similiter partes residui dictorum Aloysii et Michaelis filiorum meorum remaneant et remanere debeant in manibus dicti mariti mei patris ipsorum quousque dicti filii mei fuerint perventi ad etatem annorum XXII et quod in dictum tempus dicti filii mei debeant dicto patri suo esse obedientes et bene se regere et gubernare et quod si perventi ad dictam etatem annorum 22 fuerint obedientes dicto patri suo, et se bene reserint et gubernarverint, tunc dictus eorum pater teneatur unicuique ipsorum dare et consignare partem suam . . . .

(Sez. Not. — Test.i in atti Benedetto Croce Busta 1156 n.o 547.)

5. 1458, 15 Septembris — Test. . . . . . . Ego Anthonia uxor magistri Anthonij Vivarino pictoris de confinio sancte Marie Formose infirma corpore et jacens in lecto . . . . esse volo meum solum commissarium et exequtorem huius mee ultime voluntatis ser Bartholomeum Vivarino pictorem cognatum meum. Item dimitto totam dotem meam, que est ducati ducenti auri, Aloysio, Michaeli et Helene filiis meis equaliter, cum hoc quod aliquo eorum defitiente ante etatem legitimam eius pars vadat in superviventes . . . . Interrogata de postumis . . . . respondi quod non sperabam habere alios filios nec filias propter egritudinem meam . . . .«

Sez. not. — Testamenti in atti Francesco ab Elmis. B. 361c. 45 n.o 114 protocollo.)

6. 1460, 19 Gennaio — »Ser Antonius Vivarino quondam ser Michaelis pictor de confinio sancte Marie Formose rogavit . . . . cartam securitatis dottis . . . . domine Luchine filie quondam ser Vendraminj de Stella uxori

sue . . . . de . . . . ducatis centum viginti auri, quos se vocat . . . . habuisse . . . . in denariis et rebus mobilibus . . . .«

(Sez. Not.e — Cancelleria Inferiore — Notaio Francesco ab Elmis. B. 361.)

7. 1465, 31 Dicembre — (Test.o) »Cristina relicta Simeonis de Ludovico de confinio sancti Canciani . . . . Dimitto meos commissarios magistrum Antonium et Bartolomeum pictores sancte Marie Formoxe . . . . Dimitto residuum omnium meorum bonorum . . . . equaliter dictis Antonio et Bartholameo comissariis meis . . . .«

(Sez. Not. — Test.i in atti Marco Marchetti. B. 672.)

8. 1466, 27 Agosto — (Test.o) »Ego Chrestina relicta Simonis de Lodovicho de confinio sancte Marje Formoxe . . . . meos fideicommissarios . . . . ser Clementem capselarium de confinio sancte Marie Formoxe . . . . Corpus meum sepeliri apud monasterium sanctorum Johannis et Paulj . . . . Dimitto magistro Antonio de Muriano pictorj in cuius domo habito ducatos decem . . . . »Testis: magister Lodovicus de Forlovexiis intaiator sancte Marie Formoxe . . . .«

(Sez. not. — Test.i in atti Giuseppe Moisis. B. 727.)

*9. 1484, 24 Aprilis — Quapropter ego Christina quondam Symonis de Ludovico de confinio sancti Cantiani . . . . . . Residuum . . . . dimitto Aluisio olim filio magistri Antonij pictoris et Elisabet filie magistri Bartholomei pictoris meis amabilibus et dilectis amicis, dividendum inter eos duos equaliter, et casu quo unus eorum deficeret pars defficientis deveniat in superviventem. —

(Sez. Not. Test.i in atti Federico Talenti. Busta 955 N.o 127.)

BARTOLOMEO VIVARINI

Über ihn ist nachzutragen, daß am 8. Januar 1463 seine Frau Katharina, ihrem Wochenbette entgegensehend — wie in Venedig gebräuchlich —, ihr Testament macht.

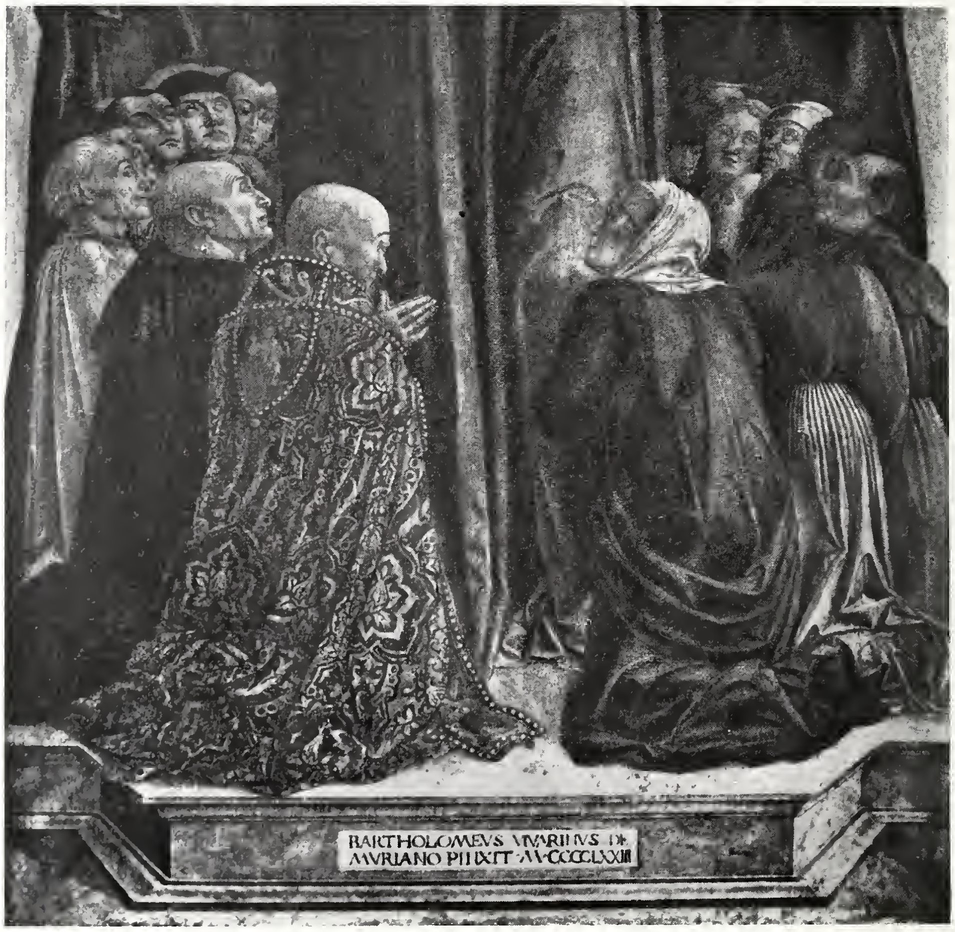
In der alten Kirche S. M. Formosa, der Pfarrkirche Bartolomeos, befand sich auf dem Hochaltar eine silberne Pala, wohl ähnlich der, die man in S. Salvadore noch heute sehen kann. 1470 wurde sie gestohlen. Der Pfarrer von S. M. Formosa, Andrea da Sole, der zugleich als Notar fungierte, bemühte sich sehr um die Herstellung einer neuen Altartafel; er legte sie denen besonders ans Herz, die ein Testament zu machen hätten. Daraufhin wurden folgende Vermächtnisse in Zeugenschaft des Notars und Priesters Andrea da Sole gemacht:

Lucia, Frau des Maurermeisters Vito, 5 Dukaten;
Margarita, Frau des Jacobo da Sebenico, 3 Dukaten;
Margarita, Frau des Zuan da Corfu, 12 Dukaten und 2 Teppiche;
Regina, Witwe des Giovanni de Ludrinio, 5 Dukaten;
der Maler Griguol de Zorzi 2 Dukaten.

Mit der Herstellung des Bildes wurde Bartolomeo Vivarini beauftragt; er malte ein Triptychon und stellte es bis 1473 fertig. Die mittlere Tafel stellt die Madonna in ganzer Figur dar. Unter ihrem ausgebreiteten Mantel knien zu ihrer Rechten Andrea da Sole mit seinem Klerus; zur Linken sehen wir die oben aufgeführten Donatoren.

In der neuen Kirche S. M. Formosa wurde das Bild in die zweite Kapelle auf der Epistelseite transferiert.

In einem Dokument von 1490 wird Elisabeth, die Tochter des *noch lebenden* Bartolomeo Vivarini, genannt. Damit erfahren wir aber nichts neues, da wir Bilder von Bartolomeo mit dem Datum 1490 besitzen.



Bartolomeo Vivarini
Andrea a Sole mit seinem Klerus und den Donatoren
S. M. Formosa, Venedig

1. 1458, 15 Septembris — Test. . . . . . . Ego Anthonia uxor magistri Anthonii Vivarino pictoris . . . . esse volo meum . . . . commissarium . . . . . . ser Bartholomeum Vivarino pictorem cognatum meum . . . .

(Sez. Not. — Test.[i] in atti Francesco Elmi (de) — B. 361.)

*2. 1462, 8 Januarii — Ego Catherina consors magistri Bartholomei Vivarino pictoris de confinio sancte Marie Formose, timens quod premissum est et nolens ab intestato decedere, ne mea bona inordinata remaneant, vocari ad me feci presbiterum

Benedictum de Smeritis ecclesie sancti Joannis Decollati plebanum Venetiarumque notarium, ipsumque rogavi ut hoc meum scriberet testamentum . . . . esse volo meos fideicommissarios suprascriptum Magistrum Bartholomeum virum meum . . . . Item cum ego sim pregnans, volo et ordino, quod si parturiero filiam feminam ipsa habeat et habere debeat ducatos ducentos pro suo maritare et sit semper in regimine et gubernatione dicti viri mei eius patris. Si vero esset masculus habeat solummodo ducatos centum quinquaginta auri, et sit etiam semper in gubernatione et in regimine dicti eius patris . . . . Residuum vero omnium bonorum meorum . . . . dimitto suprascripto Bartholomeo viro . . . .

(Sez. Not. — Testamenti in atti Benedetto de Smeritis — Busta 917 n.º 13.)

3. 1465, 31 Dicembre — (Test.º) »Cristina relicta Simeonis de Ludovico de confinio sancti Cancianj . . . . volo meos . . . . commissarios magistrum Antonium et Bartolomeum pictores sancte Marie formoxe . . . . Dimitto residuum omnium meorum bonorum . . . . equaliter dictis Antonio et Bartholomeo commissariis meis . . . .«

(Sez. Not. — Test.ⁱ in atti Marchetti Marco — B. 672 n.º 39.)

4. 1467, 10 Gennaio — »Convenzion e patj fatj chon maistro Bortolameo e Andrea da Muran pentorj de do telerj i de depenzer apar de soto . . . .«

(Scuola Grande S. Marco — Notatorio del 1428 al 1503.)

*5. 1470, 7 Decembris — Test. . . . . Ego dona Lucia uxor magistri Viti murarii de confinio sancte Marie Formose . . . . Item dimitto pro reparatione et refectione palle alias partim furate altaris maioris dicte ecclesie sancte Marie Formose ducatos quinque pro anima mea . . . .

(Arch. St. — Sez. not. — Testamenti in atti Andrea a Sole — Busta 924 — prot.º n.º 15.)

*6. 1472, 15 Septembris — Test. . . . . . . Qua propter ego Margarita uxor Jacobi de Sibinico . . . . Item dimito palle iam furate in ecclesia sancte Marie Formose pro eius refectione ducatos tres auri . . . .

(Ibid. n.º 48.)

*7. 1473, 16 Mazo — Mi Margarita de messer Marin Bonzi moier de Zuan da Corfù de la contrà de Santa Maria Formosa . . . . Item che sia dado per conzar la palla de l' altar grando de Santa Maria Formosa ducati dodexe, et do tapedi, li mazor che mi ho, per metter davanti l' altar e questo fazo per mia divotion che ho alla dita giexia. . . . .

(Ibid. n.º 37.)

*8. 1473, 17 Martij — Ego dona Regina relicta quondam ser Johannis de Ludrino de confinio sancte Marie Formose . . . . Item dimitto ducatum unum pro ornamento altaris Sacramenti sancte Marie Formose . . . . et alii ducati quinque dentur ecclesie sancte Marie Formose pro refectione seu reparatione palle argentee iam furate dicte ecclesie . . . .

(Ibid. n.º 55.)

*9. 1473, 19 Agosto — Mi Griguol de Zorzi pentor de la contra de santa Maria Formosa . . . . Item per conzier de la palla de sancta Maria Formosa lasso ducati do . . . . *A tergo:* 1473, die 20 Augusti indictione VI, presentibus presbitero

Bernardino diacono et ser Alovisio de Montibus testibus rogatis. Infrascriptus magister Georgius pictor porrexit mihi presentem cedulam manu aliena scriptam, quam sibi de verbo ad verbum legi et perlegi; eius tenore audito, dixit eam in omnibus suam continere voluntatem. Interrogatus de interrogandis respondit se nil aliud velle ordinare, mihique notario pro labore meo dimisit ducatos duos auri.

(Ibid. n.° 26.)

10. 1484, 24 Aprilis — Test. . . . . . . Ego Christina quondam Symonis de Ludovico de confinio sancti Cantiani . . . . Residuum dimitto . . . . et Elisabet filie magistri Bartholomej pictoris meis amabilibus et dilectis amicis, dividendum inter eos duos equaliter, et casu quo unus eorum deficeret pars deficientis deveniat in superviventem.

(Sez. not. — Test.i in atti Federico Talenti — Busta 955 n.° 127.)

*11. 1487, 1 Octobris — Test. . . . . . . ego Nicolosa uxor domini Andreae Lazari a volta panorum de confinio sancti Eustachij . . . . ac dari volo Hisabethae consanguineae meae et filiae magistri Bartholomej pictoris ducatos auri quindecim pro suo maritare.

(Sez. Not. — Test.i in atti Vescuntio Corruccio — Busta 735 n.° 409.)

*12. 1490, 20 Julij — Egregius ac prudens vir dominus Romanus Rossetus de confinio Sancti Johannis decollati tamquam maritus dominae Hisabethae filiae prudentis viri magistri Bartholomei Vivarini pictoris de Muriano et eius vice ac nomine agens, et in propria eius specie: et pro qua quidem domina Hisabetha uxore sua ipse principaliter et in solidum se obligando de rato promisit . . . . ac fecit . . . . plenariam et irrevocabilem securitatem spectabilibus ac generosis viris dominis guardiano magno scholae batutorum sancti Marci ac sotiis licet absentibus de ducatis auri viginti eidem dominae Hisabethae uxori suae pro subventione dotis suae ac sui maritare sibi dari promissis . . . . Actum Venetiis in Rivoalto ad stationem meam: presentibus domino Hieronimo de cha Fradello quondam domini Johannis, ser Jacobo Chiodo notario de Urceis Veteribus et aliis.

(S. T.) Ego Vescuntius Corrutius civis venetus filius domini Johannis publicus imperialis notarius et judex ordinarius, premissis omnibus et singulis interfui et rogatus scripsi ac publicavi, signumque meum apposui consuetum.

(Manimorte — Miscellanea Pergamene — Scuola Grande S. Marco.)

ALVISE VIVARINI

Die Biographie dieses Malers wird nach Streichung der auf Alvise Bavarin bezüglichen Dokumente wesentlich anders.

Aus dem Jahre 1492 hat sich ein neues Autogramm von ihm gefunden.

Aus Dokumenten, die von Paoletti und mir veröffentlicht sind, wissen wir, daß Alvise Vivarini zusammen mit einem Lardo Tedesco, einem Holzschnitzer, in S. Giovanni Bragora gearbeitet hat. Wir nahmen an, dieser sei wirklich ein Deutscher gewesen und erklärten den Namen Lardo für eine Verballhornung von Leonardo. Es hat sich aber herausgestellt, daß in der Scuola grande di S. M. della Carità im Jahre 1510 der Holzschnitzer Olardo de Fiandra zum zweiten Male eintrat (wann er zuerst Mitglied wurde, wissen wir nicht), und daß er am 5. März 1515 gestorben ist. Da der Lardo Tedesco ebenso wie Olardo Fiamingo in der Pfarrei S. Lio wohnte, und

da bekanntlich die Venezianer sehr oft die Deutschen mit den Flamen verwechselten, so möchte ich den Lardo lieber für identisch mit dem Flamen Olardo halten.

Am 6. September 1503 gab Alvise Vivarini Federigo Morosini, dem Sohne des Cyprian, eine Schuldverschreibung über die Gelder, welche er Angelo, dem verstorbenen Bruder des Federigo, schuldete; als Pfand wies er ihm ein Haus an, das er in der Pfarrei S. Martha besaß. Am 4. November 1505 erneuerte Federigo seine Ansprüche auf das Haus in St. Martha den Erben des Alvise Vivarini gegenüber. 1505 war dieser also tot, während er 1503 noch lebte. Wahrscheinlich ist er kurz vor dem 4. November 1505 gestorben, da Federigo Morosini gewiß nicht lange gezögert haben wird, bei den Erben sein Recht geltend zu machen. 1506 wurde ihm endlich Alvises Haus, welches in schlechtem Zustande war, zugesprochen.

Unter den nächsten Verwandten des Alvise, denen von diesem Entscheid Mitteilung gemacht wird, befand sich auch Zuan Alvise Vivarini dalla Volta, von dem wir wissen, daß er ein Sohn des Bartolomeo Vivarini war.

Die Tochter des Alvise, Armenia, wird nicht erwähnt.

Der Altar in der Kapelle der Mailänder wurde, wie eine Inschrift darauf beweist, im Jahre 1503 eingeweiht. Das Gemälde, das Alvise für den Altar zu malen übernommen hatte, konnte er, wie uns gleichfalls eine Inschrift lehrt, nicht vollenden; Marco Basaiti trat für ihn ein. Das Bild wird nicht vor 1503 begonnen worden sein.

Alles spricht dafür, daß Alvise, wenn er auch nicht wie Alvise Bavarin in einem Almosenhause gestorben ist, trotz der Anzahlung der Mailänder für ihr Bild am Schlusse seines Lebens in dürftigen Verhältnissen gewesen ist. Er konnte seine Schuld nicht bezahlen; sein Haus war in verwahrlostem Zustande; seine Erben mußten es preisgeben. Es ist anzunehmen, daß Alvise in seinen letzten Jahren durch Krankheit an der Arbeit gehindert worden ist. 1492 hatte er es übernommen, drei große Gemälde für die Sala del Maggior Consiglio zu malen; 1507 wird festgestellt, daß eins gar nicht angefangen, die beiden andern unvollendet waren. Giovanni Bellini wird mit der Vollendung betraut; als Gehilfen wurden ihm Vittore Carpaccio und Vittore Belliniano zugewiesen, als Handlanger ein Girolamo.

Von dem Nachahmer des Alvise, dem Giacomo da Valenza, hat sich nun auch im Staatsarchiv in Venedig eine Notiz gefunden; im Jahre 1492 arbeitete er in Feltre.

1492, 17 decembris — in sacrastia conventus intemeratae et gloriosissimae Virginis D. Sanctae Mariae de Prato de Feltro, presentibus magistro *Jacobo pictore quondam ser Joannis de Valencia* ad presens habitator Feltri . . . . .

(Venezia. Archivio di Stato — Miscellanea pergamene — S. Maria del Prato di Feltre.)

1. 1457, 4 Novembris — Test. . . . . . . Ego Antonia uxor magistri Antonij Vivarino de Muriano pictoris . . . . . Residuum dimitto Helene, Aloysio et Michaeli filiis meis . . . . . .

(Sez. Not. — Test.ⁱ in atti Benedetto Croce — B.ª 1156 n.º 547.)

2. 1458, 18 Septembris — Test. . . . . . . Ego Anthonia uxor magistri Anthonij Vivarino pictoris . . . . dimitto . . . . dotem meam . . . . Aloysio, Michaeli et Helene filiis meis equaliter, cum hoc quod aliquo eorum depiriente ante etatem legitimam eius pars vadat in superviventes.

(Sez. not. — Test.ⁱ in atti Francesco ab Elmis — B.ª 361.)

3. 1476, 24 Marzo . . . . Io Antonio Faxuol scrivan de questa benedeta scuola et fraternitade qui soto notero i fratelli nostri recevuti in tempo de misser Nicolo di

Carloni vardian grando et compagna in luogo de quelli sono morti el cazadi fuora dela schuola nostra e prima . . . . . *ser Aluvixe d' Antonio depentor* . . . .

(Scuola grande di Santa Maria della Carità — Ordinario delle Successioni 1450—1545.)

*4. 1484, 24 Aprilis — Test. . . . . . . Quapropter ego Christina quondam Symonis de Ludovico de confinio sancti Cantiani . . . . . . Residuum . . . . . . dimitto Aluisio olim filio magistri Antonij pictoris . . . . meis amabilibus et dilectis amicis, dividendum inter eos duos equaliter, et casu quo unus eorum deficeret pars defficientis deveniat in superviventem.

(Sez. Not. — Test.ⁱ in atti Federico Talenti — Busta 955 n.° 127.)

5. 1487, adi 9 decembrio — ser Alvise Vivarin depentor per non aver fato le funzion e non esser vegnudo za molti annj a la schuola essendo sta amonido è sta meso fuora —

(Sc. Gr. della Carità — Ordinario delle Successioni 1450—1545.)

6. 1488, 28 luglio — Serenissimo Principe et Excellentissima Signoria. Essendo io Alvise Vivarin da Muran fidelissimo servitor de la Vostra Serenita et de questo Illustrissimo Stado desideroxo da bon tempo in qua demostrar qualche operation del exercitio mio de la pintura et far che la Sublimità vostra per experientia vedi et cognosci chel continuo studio et diligentia per me adhibita non è reussita in vano, ma in honore et laude di questa inclita cita, come devoto me offerisco senza algun premio ne pagamento de la fatica ch' io ponero cum la propria persona, de far sopra de me uno teler, zoe depenzerlo in la salla de gran Conseio nel modo che lavorano al presente li do fradelli Belini. Ne per la pintura del dicto teler al presente dimando altro salvo chel teler de tella et la spexa di collori cum la spexa di garzoni qualli me attenderano segondo che hanno i ditti Bellini. Quando veramente io avero perfeto la opera, alora remetero liberamente al judicio et ben plazido de la vostra Serenita che per la benignita sua la se degni provederme de quel premio justo honesto et conveniente che la cognoscera per la sapientia sua meritar l' opera, la qual io andaro poi continuando spero con universal satisfaction di Vostra Serenita et de tuto questo Excellentissimo Dominio, a la gratia de la qual humilmente me ricomando.

1488 Die XXVIIII Julij

Infrascripti domini Consiliarij admiserunt suprascriptam oblationem industrij et pictoris egregij Aloixij Vivarino de Muriano, et ita jubent viris nobilibus Provisoribus salis illam executioni mittere debeant, preparari faciendo eidem tellarium in loco ubi extat pictura Pisani atque providendo de famulis et coloribus juxta predictam oblationem.

Consiliarij

ser Lucas Mauro. ser Andreas Quirinus.
ser Marcus Bollani. ser Thomas Lippomanus.
ser Marchio Trivisanus.

(Notatorio del Collegio, R.° 21, c.ᵉ 168 verso, e Notatorio 1 del Magistrato al Sal, 1482—1493 — c. 181.)

7. 1491, 5 Martij — Test. . . . . . . Ego Franciscus Anechini quondam magistri Andree de Ferraria habitans Venetiis in confinio sancte Fusce.

Ego Magister Benedictus Redaldus Physicus testis iuratus et rogatus subscripsi —

Ego Alexander de Strozzis condam domini Iohannis Francisci de Florentia testis iuratus scripsi.

Ego Alovixius Vivarino quondam ser Antonii testis iuratus scripsi —

(Sez. Not. — Test.ⁱ in atti Francesco Bonamico — Busta 1 n.° 85ᵇ.)

*8. 1492, 4 Decembris — Manifestum facio ego Aloysius Brevio quondam domini Marci quia in Dei et Christi nomine et meo proprio arbitrio et mera voluntate cum meis heredibus ac successoribus vobis dominae Periae Conzanave consorti ser Nicolai Conzanave de confinio sancti Angeli presenti et pro vobis vestrisque heredibus ac successoribus stipulanti et hanc donationem acceptanti . . . .
Testis: Io Alvixe Vivarin depentor testimonio scrisi — (S. T.) — Ego Jacobus Chiodus domini Michaelis Venetiarum notarius complevi et roboravi —

(Procuratori S. Marco — Atti depositati dagli Istituti Pij — Busta 30.)

9. . . . . Per spexe del altar et monumento del chorpo de messer san Zuane elemoxinario . . . . contadj. adj. 9 april 1494 a maistro Aluvixe Vivarin depentor per una jmagine della testa del nostro Signor depinta mesa in sopra el monumento predito . . . . — — L. 74. s. 8.

. . . .

10. Per maistro Aluvixe Vivarin depentor . . . . contadi al dito adj. 27 Mazo 1494 per caparo dela depentura de laltar del Sagramento die far el dito ducati 10 . . . .

11. 1497, 8 Settembre — Per maistro Aluvixe Vivarin — a chasa (cassa) contadi per parte del depenzer dela pala del chorpo del nostro Signor, ducati quatro.

12. . . . . 1497, 28 Novembre — Per maistro Aluvjxe Vjvarjm — a chasa contadi al dito per parte dela depentura de la pala del chorpo del nostro Signor ducati diexe . . . .

(Arch. della Chiesa di S. Giovanni in Bragora — Busta 1 — Registri procuratore di Chiesa libro 2. Cassa fabbrica 1486—1498.)

13. 1498, Maistro Aluvixe Vivarim die dar adi 3 Marzo . . . . per chaparo et parte dela pentura del altar del sagramento — — L. 148 — s. 16 — adi 14 April — a chasa contadj al dito per resto dela pentura dela pala del altar del chorpo de nostro Signor, duc. sedexe val . . . . . . L. 99 — s. 4 — adi 4 April — a maistro Aluixe Vivarim per la pentura de la dita pala chomo in el marchado jo convenzion reformada adj 24 zener 1496 (1497), ducati . . . . quaranta . . . . — adj dito a chaxa contadi per barca per condur quela in cesia et per beverazo al zovene de maistro Aluixe, jn tuto . . . . . val — L — s. 12 —.

(Arch. della Chiesa S. Giovanni in Bragora — Libro 3. 1498—1500, carte 627.)

14. Depentori de la Sala de gran Conseio —
Maistro Zuan Bellin depentor in gran Conseio comenza adi 25 mazo 1492 a ducati 5 al mexe al ano . . . . Duc. 60 —
Maistro Alvixe Vivarin depentor in gran Conseio comenza di 24 mazo 1492 a ducati 5 al mexe da esser scontadi del suo lavor per termination di signori al ano . . . . Duc. 60 —

. . . .

(Consiglio de' Dieci Misti 1493—1495, R.º 26 c. 199—200, e Collegio Provveditori al Sal 1482—1514, R.º 4 c. 74.)

15. Laus deo 1501 — adi 6 Agosto.
Noi guardian e compagni de la schuola de miser San Marco. In questo zorno ad honor de Dio e de la gloriosa Verzene Maria e del Vanzelista miser san Marcho

et ad honor di questa nostra schuola, havemo facto e conchluso merchado cum el noctabel homo mistro Aluvixe Vivarin de Muran de far el nostro penello el qual die esser per luj facto cum ogni diligentia e zentilleza segondo lordine e forma de el desegno che per luj è stato fato et per nuj visto e de man de miser lo guardian sotoscrito: et piuj presto quelo die megliorar che altramente. In en qual penello veramente die intravegnir tuti queli colorj pertinenti et nezessarj et prezipue azuro oltramarin et oro maxenado segondo lobieto et apetito nostro, et segondo che per miser lo guardian overamente compagni li sera imposto. E pel qual penelo die haver per suo merzede ducati cento, dandoli nuj el zendado et non altro, prometendo el dito mistro Aluvixe darne el dito nostro penello in tempo nostro e per tutto 1501, aliter deschazi del terzo del prezio, et cusj per confermazion de questo nostro merchado el sopradito mistro Aluvixe se sotto scrivera eser cusj contento. E die lavorar el dito penello de oro dopio.

Io Piero dj Franzeschi fo de ser Marcho degan ala bancha de ordine de la magnificentia de miser lo guardian nostro miser Zuan Jacopo secretario de lexzelso consegio de X scrisi.

Io Alvixe Vivarin som contento de quant' è sopra scrito e prometo de oservar quanto di sopra se contien.

Nui Zuanjachomo di Michieli guardian de la Schuola de miser san Marcho siamo contenti et promettemo ut supra.

A tergo. Merchado del penello de la schuola de misser san Marcho.

1501, 6 Augusti.

(Arch. St. — Scuola Grande S. Marco — B. 24 — I.º — n.º IV F.)

*16. 1505, 14 Novembris — Super causa vertente inter virum nobilem ser Federicum Mauroceno tamquam gubernatorem filiorum et bonorum quondam domini Angeli Mauroceno ex parte una petentem et eredes successores magis propinquos et commissarios, si qui forent, quondam ser Aloysii Vivariano pictoris citatos per stridorem ex altera absentes, dictus actor, dicto nomine sic allegando petebat.

Dovendo dar ser Alvixe Vivarin al q.m miser Anzolo Morexini mio fradello zerta quantità de danari feze conto con mi Ferigo Morexini per el qual vegnesemo in resto in ducati 90, deli qual sera chiamato debitor, como per uno suo scrito di man apar fato a di 6 Setembrio 1503, nel qual per caution me obligo tuti i suo beni, et presertim una caxa posta in santa Martha pro ut in ipso, et volendo consequir el dito credito; però io Pherigo Morexini como governador di fioli e beni del dito q.m mio fradello citato i eredi successori piui propinqui e commessarij sel ne fosse del dito ser Alvixe per stridor; dimando i diti sia sententiadi per resto per vigor del dito scrito in ducati 56 et nele spexe de la causa, dandomi ad intrometer tuti i suo beni et presertim la caxa, segondo la forma del predito scrito, reservandomi ogni altra mia raxon dicto nomine quovismodo.

presentata die 14 novembris 1505.

Copia scrita in suprascripta causa.

Adi 6 setembrio 1503 in Veniexia.

Sia noto a chi vedera questo scrito como noi Alvixe Vivarin ò fato conto con miser Ferigo Morexini fo de miser Cyprian de tuti i lavori fati per mi infina a questo zorno al quondam miser Anzolo so fradello, e de tuti li danari lui me ha prestado fino a questo zorno, li resto debitor de ducati novanta, li qual danari prometo de darli in questo modo, zio ducati quarantacinque damo a la Sensa proxima,

el resto damo a Nadal proximo a uno anno e per sua caution me obligo mi e tuti miei beni, e maxime una mia chaxa posta in Santa Marta.

Io Alvixe Vivarin scrisi.

Die 30 Januarij 1505. Redditus fuit suprascriptus domino Federico Mauroceno presente Augustino Boro coadiutore.

(Giudici del Petizion — Sentenze a Giustizia — Reg.º 207. carte 127 tergo.)

*17. 1506 adi 7 luio. Miser Federigo Morixini fo de miser Ziprian come governador di pupillj e beni del condam miser Anzolo Morixini fo suo fradello fa investir a proprio una chaxetta parte ruinada con sua terra vachua posta davanti fin sula strada che dischorre a santa Marta con tutte sue abenzie e pertinenzie, posta nel confin de san Nicolo, et questo per vigor de una sententia fatta alla corte de Petizion contra li eriedi e suzessori e piu propinqui e commessarij sendo fosse de condam ser Alvixe Vivarin depentor de ducati 56 gr. 23 a oro come in quella la qual parte sopraschritta li fo data e consegniata al ditto miser Federigo per el nome ut supra per ducati 50 computate in questo tutte spexe e dellofizio e delle carte per parte della ditta sententia per magn.ci sig.ri zudexi de Proprio, zioe miser Piero Corner miser Bernardin Taiapiera miser Sabastian Malipiero.

Fatte le prime stride adj 12 luio elle ultime adi 19 ditto.

A di 19 luio fatto il cuito a ser Zanalvixe Vivarin dalla volta propinquo.

A di detto fatto il cuito a fioli et eriedi del quondam ser Antonio Trivixan Laterani.

(Quattro Ministeriali — Stride e Chiamori — Registro 87. c.e 132.)

18. 1507. Die XXVIII Septembris cum Additione. Essendo di non picol ornamento di la Salla nostra de gran Conseglio de ultimar tandem li tre quadri principiati de pictura videlicet del quondam Alvise Vivarin, et li altri do restano, uno de i qual non è ancor principiato: siche poi compir si possi el resto de dicta Salla, che non resti piui impedita come finhora è stata, et che una volta tuta dicta Salla finita et expedita sia, come se convien al ornamento di quella juxta li aricordi di Provededori nostri del Sal. Havendosi etiam per questo offerto el fidelissimo citadin nostro Zuan Bellin, per la obligation lui ha de usar ogni solicita diligentia cum la solertia sua de imponer fin a simel opera de li prefati tre quadri, dummodo habia in adiuto suo li infrascripti nominati pictori: pero,

Landera parte che apresso la persona del preditto Zuan Bellin el qual havera cura de tal opera el sia azonto maistro Vector dicto Scarpaza cum salario de ducati 5 al mese, maistro Vector quondam Mathio cum duc.i 4 al mese, et Hieronymo depentor cum ducati do al mese, i qual siano diligenti et soleciti in adiuto dil predito ser Zuan Bellin in depenzer di predicti quadri: siche ben et diligentemente cum quella piu presteza di tempo possibel sia, siano compiti. I salarij di qual tre maistri pictori soprascripti cum le spese di colori et altro occorrera, pagar si debano di danari de la cassa granda per lofficio nostro del Sal.

Hoc per expressum declarato, quod dicti pictores provisionati teneantur et obligati sint laborare de continuo et omni die, ut dicti tres quadri quantum celerrime perficiantur et sint ipsi provisionati ad beneplacitum huius Consilij. De parte . . . . . . 23. De non . . . . 3. Non sinceri . . . . 0.

(R.º 31, Consiglio de' Dieci Misti 1506—1507, c.e 154 t.º; e Vol. 4, Collegio Proveditori al Sal, 1482—1514, c.e 183 t.º.)

DIE MALER DER SALA DEL MAGGIOR CONSIGLIO

Über diese Künstler hat schon längst Gaye ein Dokument bekannt gegeben, das wir noch einmal abdrucken, da wir die Maler im einzelnen besprechen wollen.

Crowe und Cavalcaselle haben daraus, daß Giovanni Bellini und Alvise Vivarini einen bei weitem höheren jährlichen Preis für ihre Arbeit bekamen als die zahlreichen andern Maler, geschlossen, diese andern seien nur Handlanger jener beiden großen Künstler gewesen. Aber in dem Verzeichnisse des Sansovino, der den Saal in seinem Zustande vor dem großen Brand beschreibt, finden wir einige Gemälde beschrieben, die einer „mano ignota" zugeteilt sind. Diese dürften wohl jene Künstler selbstständig ausgeführt haben.

Die untergeordnete Stellung, in welcher sich die kleineren Meister befanden, erhellt am deutlichsten aus einem Dokument, in dem der proto (Baumeister) Bartolomeo Bon beauftragt wird, jeden Abend die Arbeit zu kontrollieren und die Säumigen mit Geld zu bestrafen. Man kann es sich lebhaft vorstellen, wie diese Künstler nach Art der Südländer viel Zeit mit Plaudern vergeudeten und nicht von der Stelle kamen, sodaß die Provveditori al Sal zu dieser strengen Maßregel schreiten mußten.

Eine solche Kontrolle wird man sich Meistern von der Stellung der Bellini und Vivarini gegenüber nicht erlaubt haben, besonders wenn man bedenkt, wie lange Alvise Vivarini die Signoria hinzog, und welche Langsamkeit in der Arbeit diese sich später von Tizian gefallen lassen mußte.

In der Liste werden auch zwei Fanti genannt. Man darf sich diese nicht als Garzoni vorstellen, wie man angenommen hat, es scheinen dies verunglückte Maler gewesen zu sein, welche Ausläuferdienste taten. Perino, der eine, hatte einen guten Nebenverdienst als Sänger in der Markuskirche; wir finden am Ende des XV. Jahrhunderts seinen Namen regelmäßig in den Rechnungen der Kapelle aufgeführt. Er hatte einen Sohn Francesco, der Maler war. Diesen finden wir in einer Urkunde mit der Angabe, daß der Vater tot sei; die Urkunde ist vom 28. März 1536: »Franciscus pictor quondam Perini pictoris« (Prokurator — Foris — R.º 32 Ct.ᵉ 74 t.º).

Matthio, der andere Fante, detto Maxo, ist vielleicht mit Mattheo Duja identisch, von dem wir wissen, daß er von kleiner Gestalt war; man nannte ihn in der Scuola di S. Marco »Matthietto«. (S. unter Pietro Duia.)

1. Depentori de la Sala de gran Conseio.

Maistro Zuan Bellin depentor in gran Conseio comenza adi 25 mazo 1492 a ducati 5 al mexe, al ano . . . . duc. 60 —

Maistro Alvixe Vivarin depentor in gran Conseio comenza di 24 mazo 1492 a ducati 5 al mexe da esser scontadi del suo lavor per termination di signori al ano . . . . duc. 60 —

Christofalo da Parma depentor ut supra comenza adi primo marzo 1489 a ducati 3 al mexe li fu cresudo adi 8 octubrio 1492 ducati 8 al ano . . . duc. 44 —

Latantio da Rimano haveva ducati 40 al anno li fu cresudo adi 8 octubrio ducati 8 che sono al ano . . . . duc. 48 —

Marco Marcian depentor in palazo el suo livrar adi 10 zener 1492 chel fu tolto a ducati 24 al ano . . . . duc. 24 —

Vizenzo da Treviso fu tolto adi 14 marzo 1495 a ducati 3 al mexe che son al ano . . . . duc. 36 —

Francesco Bissuol depentor comenza el suo salario adi 5 novembre 1492 a ducati do al mexe al ano . . . . duc. 24 —

Perin fante di depentori comenza adi 15 zener 1492 a ducati 6 al ano per un ano . . . . duc. 6 —

Matthio dicto Maxo fante di depentori comenza di primo mazo 1492 al ano . . . . duc. 6 —

(Consiglio de' Dieci Misti, Reg.º 26, 1493—1495; carte 199—200, e Collegio Provveditori al Sal 1482—1514, R.º 4 carte 74.)

2. 1493, 24 Decembris — I Magnifici et generosi signori miser Zacaria Sagredo miser Bertuci Diedo, miser Jacomo Venier et miser Benedeto Sanudo dignissimi Provedadori al Sal, havendo deliberado exequir i mandati di la Illustrissima Signoria chel sia conzadi li Nazarethi per andar quelli a mal, non essendoli provisto ali concierj che necessario erano a far, et anchor volendo proveder ali depentori lavorano ala Sala de gran Conseio, i quali si pagano per questo offitio, come salariadi di quello, dummentre lavorano a ditta Sala di gran Conseio, la qual si vede per ditti depentori esser per tal modo diducta in longo, che tardi è per vederse il fin di quella, corendo i suoi danari de mexe in mexe con assai murmuration di la terra, et ogni di andara impezo si altramente non si fa nova provixion, pero hano terminado i prefati Magnifici signori Provedadori di dar et azonzer questi do cargi a ser Bortolamio Bon proto e sorastante de loffitio nostro si di i Nazareti, come di depentori, el qual obligato sia cum ogni solicitudine, si come fa nele altre cosse di loffitio di andar ogni volta sera di bisogno a ditti Nazarethi, si vechio come nuovo, quando si lavorerano in quelli, et cum ogni dilligentia proveder, si fazano i lavori siano neccessarij, et veder quel si lavora et tegnir conto del tutto si deli lavorj come di le spexe, si che le cosse di la nostra Illustrissima Signoria, et soj denarj siano ben spexi, et similiter habia et deba solicitar cum ogni dilligentia ogni zorno ala sala granda di palazo e veder si li dipentori solicitano a lavorar et non li trovando lavorar per ogni volta li debano apontar per ordene di loffitio nostro da esser sfalcadi i ponti cum il suo salario, et perche essendoli azonto chargo al ditto protto si de fatiga come di spexa, convenendo far spexa in barche in andar suxo e zoxo a ditti Nazareti convenienter e debia esser rimunerado di qualche conveniente utilita oltra il salario ha da questo officio, che ben la pol miorar ala prefata Illustrissima Signoria exequendo quanto li è sta comesso; hano terminado chel ditto ser Bortolamio Bon habia et haver deba per ditta caxon per sua fatiga et spexe da questo offitio ducati vinti al anno, zoe ducati XX[ti] oltra il suo salario come è raxonevele e conveniente che di bon operar sia premiado.

(Arch. Stato — Magistrato al Sal — Notatorio R.º 4 — c.e 11 tergo.)

CRISTOFORO DA PARMA

Unter den kleineren Malern der Sala del Maggior Consiglio ist Cristoforo da Parma einer der bestbezahlten. Über ihn besitzen wir nur noch eine andere archivalische Notiz aus dem Jahre 1489: seine Unterschrift unter dem Testament der ersten Frau des Giovanni Mansueti. Zusammen mit Gentile Bellini hat er aus diesem Anlaß die Kranke besucht (s. weiter unten unter Giovanni Mansueti S. 63).

Aus der venezianischen Periode des Künstlers ist noch ein Bild erhalten: Madonna mit Heiligen, in der Lünette Gott-Vater von Engeln umschwebt; es war früher in S. Cypriano auf Murano und befindet sich jetzt in der Sakristei von S. M. della Salute. Das Bild ist bezeichnet. Aus derselben Zeit seines Aufenthalts in Venedig haben wir ein ebenfalls bezeichnetes Bild des Cristoforo in der Kirche zu Almenno

San Bartolomeo im Brembotale bei Bergamo; es stellt den hl. Petrus als Papst auf dem Throne sitzend dar.

Noch ein weiteres Werk meinen wir dem Künstler für seine venezianische Zeit zuweisen zu müssen. Es befindet sich in der Accademia Carrara zu Bergamo. Wir haben offenbar den oberen Teil einer Ancona vor uns; es sind drei Halbfigurenbilder: in der Mitte die Madonna, rechts zwei männliche, links zwei weibliche Heilige. Man hat dies Bild dem Girolamo da S. Croce zugeschrieben. Aber aus stilistischen Gründen, besonders der Art des Faltenwurfes und dem carpacciesken Charakter der Frauenköpfe, schließen wir auf Cristoforo als den Urheber, von dem wir ja durch die Bezeichnung des Petrusbildes wissen, daß er für das Bergamaskische gearbeitet hat. Die übrigen Teile der Ancona lassen sich nicht finden; jedoch ist es möglich, daß das Petrusbild das Mittelstück war; eine Madonna kann nicht das Hauptbild gewesen sein, weil ja schon in der oberen Reihe eine solche angebracht war.

Später kehrte Cristoforo nach Parma zurück; dort nennt man ihn mit seinem Zunamen Caselli und seinem Spitznamen »il temperello«. Die Pinakothek von Parma bewahrt ein großes Altarwerk von seiner Hand.

Auch der bekannte Parmenser Maler Filippo Mazzola war eine Zeitlang in Venedig. Crowe und Cavalcaselle glauben, daß Cristoforo als Schüler mit seinem Lehrer Filippo zusammengekommen war. Im Archive hat dieser keine Spur hinterlassen, aber es haben sich zwei Bilder von ihm erhalten, die ihn als fleißigen Studenten der Kunst Giovanni Bellinis zeigen. Das erste ist eine Kopie nach dem Auferstehungsbilde des Bellini im Berliner Museum, früher in S. Michele. Sie befindet sich in der Straßburger Galerie und ist auf der Rückseite bezeichnet und datiert. Das andere ist eine Madonna im Museo civico zu Padua, bezeichnet Filippus Mazzola Parmensis. Es ist eine Kopie nach dem Bilde des Giovanni Bellini hinter dem Hochaltar der Kirche der Scalzi in Venedig. Diese Madonna ist übrigens auch von Francesco Tacconi aus Cremona kopiert worden und mit dem Jahr 1489 bezeichnet; um diese Zeit war also die Scalzi-Madonna schon vollendet (s. S. 9).

Wir stimmen Morelli in seinem harten Urteil über die Scalzi-Madonna nicht bei und halten sie für ein Werk des Bellini; vielleicht dürfte man aus dem Umstand, daß sich zwei zeitgenössische Kopien derselben erhalten haben, sogar schließen, daß dieselbe einst als ein musterhaftes Werk angesehen wurde. In seinem jetzigen Zustand ist es unmöglich, ein gerechtes Urteil über das Werk abzugeben.

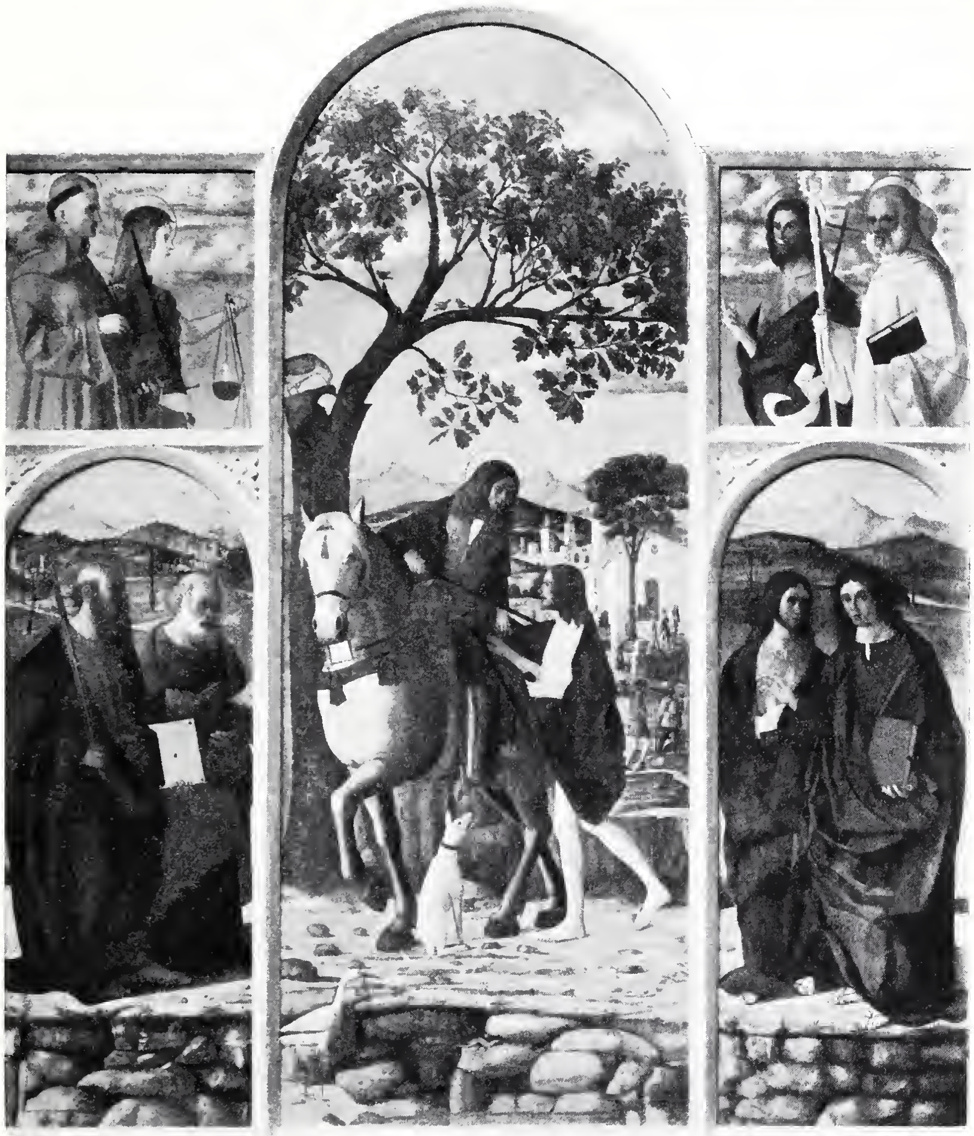
Keine Werke kennen wir von der Malerfamilie Trollo aus Parma. Wohl aber finden sich sehr zahlreiche archivalische Notizen über die Familie.

Der älteste Repräsentant hieß Zufrè (Geofroy, Gottfried); sein Sohn war Marco da Parma. Dieser stand zu Marescalco in Beziehung; vielleicht war er sein Garzone: er unterschrieb das Testament der Frau des Marescalco. Marcos Sohn wiederum hieß Baldassare und war auch jahrelang in Venedig tätig. Wir haben keinen Beweis dafür, daß die Trollo »Figureri« (Kunstmaler) gewesen wären; sie waren wohl nur Cassonemaler.

LATTANZIO DA RIMINI

Der zweite in der Liste der kleinen Maler, die in dem großen Ratssaale des Dogenpalastes malten, ist Lactanzio; er bekam für seine Arbeit jährlich 48 Dukaten, während der Lohn des Christoforo da Parma nur 44 Dukaten betrug.

Wir hören von Lattanzio erst wieder im Jahre 1500. Am 25. Juli dieses Jahres schließt er mit den Männern der Valle nigra bei Piazza Brembana, die sich zu einer



Lattanzio da Rimini
S. Martin und Heilige
Piazza Brembana im Brembotal bei Bergamo (1500)

Devotionsschule vereinigt hatten, einen Vertrag auf Anfertigung eines großen Altarbildes für S. Martino in Piazza Brembana. Pietro Paoletti hat zuerst die den Lattanzio betreffenden Dokumente zusammen mit denen über die Schnitzarbeiten an der Ancona des Altars von S. Martino in seiner Geschichte der Skulptur und Architektur der Renaissance in Venedig veröffentlicht, ohne die Altartafeln zu kennen. Sie waren schon damals schwer zu lesen, weil das Papier infolge der Feuchtigkeit verfault war; jetzt ist es vollends zu Pulver geworden. Wir drucken deshalb die Urkunde nach Paoletti

ab. Paoletti wußte nicht, daß die Ancona von S. Martino noch vorhanden ist. A. Venturi sah sie auf der Esposizione di arte sacra im Jahre 1898 zu Bergamo und berichtete darüber in der Zeitschrift «Arte»; er wiederum wußte nichts von der Urkunde.

Die Ancona ist noch heute auf dem Hochaltar von S. Martino zu Piazza Brembana, einem von Bergamo eine Tagereise entfernten größeren Orte an einer Gabelung des Brembotales, zu sehen. Der alte Rahmen ist durch einen neuen ersetzt.

Die Ancona besteht aus fünf Teilen; das Mittelstück zeigt den hl. Martinus zu Pferde, wie er seinen Mantel mit einem Armen teilt. Die Bewohner des Brembotales wollen in der Landschaft des Hintergrundes Ähnlichkeit mit der Umgebung von Piazza Brembana finden. Auf einem Felsstück findet sich die Signatur: Latazio Ariminensis, ohne Datum. Auf dem linken Flügel sind unten in ganzer Figur Petrus und Paulus, oben in Halbfigur Michael und Bruno dargestellt; auf dem rechten Flügel entsprechend unten die Heiligen Johannes Evangelista und Nikodemus, der Täufer mit S. Bernardo oben. Die Landschaft des Mittelbildes setzt sich auf die beiden Flügel fort. Die in dem Kontrakte außerdem festgesetzten kleineren Stücke sind wohl nicht zur Ausführung gekommen.

Interessant ist die Bestimmung des Kontraktes, der Maler solle sich die große Tafel in S. Giovanni in Bragora zu Venedig zum Muster nehmen; diese ist bekanntlich ein Werk des Cima da Conegliano (1494). Die Farben Ultramarin und Laccha (karmoisinrot) werden dem Künstler besonders ans Herz gelegt. Wirklich sind die Farben des Bildes von wundervoller Klarheit und Intensität. Der Gesamtton ist hell, die Landschaft liegt im Leuchten der Sonne. Lattanzio zeigt sich darin verwandt mit dem von uns Pseudo-Basaiti genannten Maler; in den Formen dagegen hat er einiges mit dem wahren Basaiti gemeinsam. Auf den ersten Blick möchte man glauben, Lattanzio sei eben jener Pseudo-Basaiti; aber er ist unbeholfener als dieser.

Von dieser Vermutung kommt man aber ganz ab, wenn man das zweite Bild, das wir von Lattanzio kennen, zu Gesicht bekommt. Dieses wird schon in der Guida Odepòrica des Marinioni erwähnt, hat aber von der Kunstgeschichte bisher keine Berücksichtigung erfahren. Es findet sich in Mezoldo, einem Orte, eine halbe Tagereise von Piazza Brembana nordwärts gelegen, wo die Fahrstraße aufhört und die Saumpfade beginnen. Johannes der Täufer steht in der Mitte, Petrus und der Apostel Johannes ihm zur Seite. Die weite Landschaft des Hintergrundes kann ich nicht mit der Umgebung von Mezoldo identifizieren. Das Bild ist auf einem Cartellino signiert: Latantio di Arinino, d. Jo. B. MCCCCV (sic). Der Maler hat bei dem Datum ein C zu wenig gemacht; man findet das manchmal auch auf venezianischen Grabsteinen, wie man aus einigen Beispielen in dem gedruckten und dem handschriftlichen Teile der Inschriftensammlung des E. Cicogna ersehen kann. d. Jo. B. bedeutet »discipulus Joannis Bellini«. Man hat das Bild vor vielen Jahren einer schlechten Restauration unterworfen; die Hand des Johannes Evangelista z. B., ganz verzeichnet wie sie ist, ist neu.

Die Farben dieses Bildes sind im Gegensatz zu denen der S. Martino-Tafel sehr trübe. Man darf also nicht, wie Morelli wollte, der das Bild in Mezoldo nicht gekannt hat, einzig aus besonders glänzenden Farben auf die Urheberschaft des Lattanzio schließen. Die guten Farben waren, wie wir aus dem Kontrakte sahen, Gegenstand ausdrücklicher Stipulationen wegen des hohen Preises, und hat sich Lattanzio getreu an die Vorschriften gehalten. Das Bild in Mezoldo ist jetzt von einem prahlerischen Rahmen des 17. Jahrhunderts umgeben. Oberhalb desselben befindet sich ein viereckiges Bildchen als »Cimasa« angebracht; es stellt eine Beweinung Christi dar und ist ebenfalls von der Hand des Lattanzio.



Lattanzio da Rimini
S. Giov. Battista und Heilige
Mezoldo im Brembotal bei Bergamo (1505)

Es gibt noch ein drittes bezeichnetes Werk von ihm; da es durch die Hand des Comm. Michelangelo Guggenheim gegangen und, wie er meint, in den Besitz des Fürsten Liechtenstein gekommen ist. Auch in Venedig gab es Bilder des Lattanzio.

Auf der Flucht vor dem Tyrannen von Lucca, Castruccio Castracani, waren Luccheser Seidenweber nach Venedig gekommen und hatten im Jahre 1309 die «Scuola dei tessitori di panni da seta e oro» gegründet. Anfangs versammelten sich die Mitglieder in dem Kreuzgange der Kirche der Crociferi, später wurde ihnen in der Kirche selbst auf der Evangelienseite eine Kapelle überlassen. Um 1500 ließ die Scuola ihre Kapelle von einigen Malern mit Gemälden schmücken.

Wir sahen oben, wie die Männer der Valle nigra den Ehrgeiz des Lattanzio anstachelten, indem sie ihn auf das schöne Altarbild des Cima in S. Giovanni Bragora hinwiesen. Wie F. Sansovino und M. Boschini berichten, arbeitete Lattanzio auch in der Kapelle der Crociferi »im Wettstreite« mit Cima.

Das Schicksal dieser Bilder ist nicht allgemein bekannt. Auf dem Altar war ein Triptychon, an den beiden Wänden hingen je zwei Gemälde. Das Altarbild stellte eine Annunziata dar (die Scuola war unter Anrufung der Annunziata und des hl. Markus gegründet worden); es war datiert vom Jahre 1495, trug die Signatur Cimas, und außerdem standen die Namen der Giudici dell' arte di seta darauf. Auf den Flügeln waren S. Marco und S. Sebastiano abgebildet. Von den Gemälden an der Seite — sie illustrierten die Geschichte des hl. Markus — war eins ein Werk des Cima. Ein anderes war von Giov. Mansueti, eins von Lattanzio da Rimini; das letzte war von unbekannter Hand.

Sansovino erwähnt die Seitenflügel des Altarbildes noch an Ort und Stelle; die erste Boschini-Ausgabe von 1664 nennt sie nicht mehr. Die reiche Scuola grande d. S. M. della Misericordia in Valle verde hatte sich nämlich ein neues prächtiges Haus bauen lassen; im Jahre 1634 war sie schon längst in das neue Heim eingezogen. Dadurch war die alte, in gotischem Stile gebaute Scuola frei geworden. Dieses Gebäude wurde nun den Seidenwebern für ihre Zwecke überwiesen. Schon einige Zeit früher war der Orden der Crociferi aufgehoben worden und ihre Kirche in den Besitz der Jesuiten übergegangen.

Die verlassene Kapelle wurde ihres Schmuckes beraubt; einen Teil der Bilder nahmen die Seidenweber in ihr neues Heim mit; ein anderer Teil wurde zerstreut. Wir können diesen Vorgang an Hand der verschiedenen Ausgaben des Boschini und einiger Urkunden verfolgen. 1664 zählt er auf: die Annunziata, das Altarbild des Cima; an der einen Seite der Kapelle vier Bilder von vier verschiedenen Autoren: die Heilung des Anianus von Cima; die Predigt des hl. Markus von Lattanzio da Rimini (1499); die Gefangennahme des hl. Markus von Giov. Mansueti; zu viert ein nicht näher bezeichnetes Bild von einem unbekannten älteren Meister. An einer Kapellenwand hing damals auch noch eine Geburt Christi von Paolo Veronese.

1674 ist das Altarbild verschwunden; die Bilder des Lattanzio und des unbekannten Meisters sind gleichfalls fort; die Heilung des Anianus und die Gefangennahme des hl. Markus sind an die Stelle des Veronese gehängt; dieser ist an ihre Stelle getreten.

Es war also schon damals das Bild des Lattanzio abhanden gekommen; es ist bis jetzt nicht wieder gefunden worden. Da sich Lattanzio aber einer sehr soliden Technik bediente, kann man hoffen, daß es noch irgendwo erhalten ist. Auch das Bild des Mansueti war damals schon verschollen.

Der große Rückgang der venetianischen Industrie in den letzten Jahren der Republik brachte auch der Scuola der Seidenweber das Ende. Die Beamten der Staatsinquisitoren fanden noch im Besitze der Scuola die Annunziata und die Heilung des Anianus durch den hl. Markus von Cima sowie die große »Geburt Christi« von Paolo Veronese.

Die »Heilung des Anianus« fand der Bilderinspektor in so schlechtem Zustande, daß er das Bild nicht für ein Werk des Cima halten wollte.

Die drei noch vorgefundenen Gemälde wurden der Scuola del Rosario a SS. Giovanni e Paolo abgetreten. Im Jahre 1819 wurde der Bilderbesitz dieser Scuola, soweit er sich im Albergo befand, veräußert. Den »Aniano« kaufte der Bankier Solly; durch ihn kam er in die Berliner Galerie; die »Annunziata« wurde nach Rußland verkauft und befindet sich jetzt in der Eremitage. —

Das Bild des Giovanni Mansueti, eine »Gefangennahme des S. Marco«, ist jetzt im Besitz des Fürsten Liechtenstein wieder aufgetaucht; es ist vom Jahre 1499 datiert. stehen die Namen einiger Giudici della Seta darauf.

Die zwei Flügel des Altarwerkes kamen bei Sir Charles Eastlake zum Vorschein; sie sind jetzt im Besitze von Dr. Ludwig Mond.

Es fehlen also heute nur noch die Werke des Lattanzio und das von unbekannter Hand; wir dürfen, wie gesagt, hoffen, daß diese auch sich noch finden.

Lattanzio war nicht der einzige Maler aus Rimini in Venedig.

So finden wir in den Akten wiederholt einen Maler Basilio di Paolo erwähnt. Am 6. Mai 1446 macht seine Frau Katharina ihr Testament; wir entnehmen daraus die Angabe, daß Basilio in der Pfarrei S. Paolo gewohnt hat. Am 16. Juli 1449 setzt er selbst ein Testament auf; er vermacht darin seinem Gevatter, dem Maler Johannes von Rimini, 5 Golddukaten.

Basilius nennt sich einen Sohn des Ser Paulus. Am 3. Juli 1464 schreibt sich Filippa, die Tochter eines Kürschners Salomon, in ihrem Testamente als Frau des Ser Basilii Polini Pictoris de Confinio s. Cassiani. Basilio hatte also zum zweiten Male geheiratet und seinen Wohnsitz nach S. Cassiano verlegt. Zum letztenmal begegnet uns der Name des Basilio in dem Testamente des Cristoforo Vilvar vom 24. Juli 1467; dieser macht Bestimmungen über Geldzahlungen an den Magister Basilio in S. Cassian für ein ihm in Auftrag gegebenes Bild.

Den oben erwähnten Verwandten des Basilio, Johannes, Maler von Rimini, finden wir wiederholt in den Akten als Zeugen; so am 19. September 1448. Er wohnt in der Pfarrei S. Basso. Am 23. April 1463 unterschreibt er sich als Sohn des gestorbenen Paolo; damals wohnt er in S. M. Formosa. Endlich am 31. Dezember 1467 finden wir seine Unterschrift mit der Angabe der Wohnung in S. Canziano. Dieser Giovanni wird aber nicht identisch sein mit jenem Giovanni Francesco, von dem C. Ricci in der Rassegna d'Arte ein Bild veröffentlicht hat. Überhaupt dürfen wir annehmen, daß unser Giovanni wahrscheinlich gar keine Staffeleibilder gemalt hat, da er in S. Basso, dem Quartier der Cassonemaler, wohnte, halten wir ihn selbst für einen solchen Handwerker. —

Vom 5. Februar 1489 gibt es die Unterschrift eines Malers Gabriel von Rimini. Über ihn wissen wir nichts Weiteres.

1500, 25 Luglio . . . . ser Jacobus Bassus q. Simonis . . . . . . nomine hominum scole dela plana diocesis Bergomi Venetiis comorantes una cum hominibus dicte scole . . . . juxta promissionem alias factam per eos homines Vallis nigre omnes subpositos parochie ecclesie dicti Sancti Martini de Ultra Angugian parte una, et magister Lactantius pictor parte altera expresse devenerunt ad hec pacta et questiones quod dictus Magister Lactantius pictor sia tenuto et obligato ali homeni de dita scola depenzer sopra il legniame quela pala la qual li prefati homeni de la scola ditta ordenono . . . . per metter al altar grande de la giesia predita de santo Martino cum maistro Alexandro jntaiador come appare per lo instrumento rogato

per mi nodaro . . . . Depenzendo essa pala cum le infrascripte figure. Nel primo campo de mezzo debia depenzere la figura del glorioso san Martino a cavallo cum el povero apresso cum tuti quelli adornamenti se convene. Et dale bande neli doy primi campi de soto deba far — — (?) compiti. Et sopra queli doy — — (?) campi de sopra debia far doy — — (?) tantum meze figure zoe de mezo — — (?) poy in el campo sopra san Martino — — (?) Christo passo cum la mare et le altre — — (?) Nicodemo et sancto Zuane come — — (?) Et poy sopra questo campo — — (?) campeto che se fa le sopra el — — (?) a la Nuntiata perche se delibera — — (?) sopra essa pala metando la Verzene — — (?) canto de relevo dal altro lanzolo — — (?) Et le dite figure che — — (?) dita pala quale non sono specificate — — (?) queli sancti che sarano ordenati — — (?) per li diti scolari seu deputati da loro — — — (?) figure debia far in ogni bonta beleza . . . . taliter che siano laudate de tanta bonta — — (?) zoe de beleza de quele che sono sopra la pala grande de san Zuan Bragola. Et siano fate cum colori de azuri oltramarini et de lacche — — (?) finissimi deli più fini se usa . . . . — — (?) cum tuti queli ornamenti . . . . necessarii . . . . a tal opera. Et queste depenture debiano haver compite fra mesi desdoto ala piu longa per precio de ducati otanta i quali li prefati scolari prometeno de dar al prefato maistro Lactantio per la dita opera . . . . cum questo che fata la dita opera sel paresse alli . . . . . scolari . . . . . . che la dita opera sia tanto ben fata et adornata chel meritasse de piu ultra li dicti ducati otanta aut che la opera non fosse de tanta bonta . . . . sminuir del dito pretio.

Li diti danari se ge debia dar — — (?) quindese zorni — — (?) ducati vinti a Nadal, ducati diexe a Pasqua maxor ducati 10 a agosto . . . . ducati diexe al Nadal seguente ducati diexe el resto compita la pala et più e mancho secondo lavorara ala rata . . . . Actum in monasterio Cruciferorum Venetijs presentibus testibus magistro Varischo q. magistri Joannis de Calvis . . . .

(Paoletti — Storia della Scultura ed Architettura — Vol. II.º pag. 114.)

1504, 16 Aprile — Memoria quedam de denarijs et personis que dederunt executoribus scolarum pro pala sancti Martinj.

Magister Lactantius pictor apparet in uno chirogrofallo sive policia habuisse et recepisse a ser Recuperato Romani duc. duos cum grossis XI qui sunt pro parte ducatorum 25 per ipsos de Valle nigra promissos in palla pincta per ipsum Lactantium videlicet duc. 2. den. (?) 11 —

Die XVI aprilis . . . . ser Dominicus quondam Mascarinj ebursavit ser Antonio Melchioris de la platea tamquam gastaldioni scole dela platea ducatos quinque dandos ipso magistro Lactantio pro parte . . . . . . de Valnigra duc. 5 videlicet communis de Vallenigra.

Item apparet de manu ipsius magistri Lactantij . . . . . . in uno libercolo ser Iacobi Basso de Donaselis duc. XI et grossos XX. quos habuit ab ipso ser Iacobo Simonis pro eorum de la platea scola.

videlicet . . . . duc. 11. den. (?) 20 —

a ser Antonio Cantono in tantum rasi pavonazi . . . duc. 1. den. (?) 14 —

Item dictus ser Iacobus habuit a ser Martino Ceruti et socijs nomine scole pale sancti Martini L. 16 s. 8 parvorum nomine pale . . . . . . die 19 aprilis 1504 —

1504, 18 Aprile — Quietatio magistri Lactantij pictoris pale sancti Martinj acta gastaldionibus scolarum (de la platea et de lentina et Cultura). Coram me notario et testibus . . . . magister Lactantius pictor de Arimino . . . . confessus fuit se habuisse et recepisse a ser Antonio Ferro et a Iacobo Simonis velutariis de la

platea . . . . gastaldionibus scole de la platea ducatos septem auri pro resto et completa solutione de ducatis octuaginta auri quos habere debebat causa et occasione mercati pale sanctj Martinj . . . . . . et finem fecit . . . . jpsis de la scola et de la platea gubernatoribus . . . . quia ab eis habuit in pannis sirici et denarijs ab ipsis pro amontare . . . . duc. 40.

Venetijs actum ad cancellum etc. . . . .

1504, 18 detto — se Lactantius confessus fuit se habuisse et recepisse a ser Bartolomeo et ser Antonio Ioanne vitriario q. Simonis et socijs scole duc. 50 similiter de dicta eius merce pridie . . . .

Et sic omnibus computatis ipse magister Lactantius solutus fuit ab ipsis scole de la platea habuit duc. in totum . . . . duc. 40 —

(P. Paoletti, Storia della scultura e architettura — Parte II.ª Pag. 114.)

1446, 6 madij — Mi Chatarina de Baxeio e son per andar in Chandia . . . . . .

Testes: presbiter Lazarus de Grando diaconus sancti Pauli.

Dominicus clericus a Sancto Spiritu Sancti Pauli. — *A tergo* = 1446 mensis madij die VI indicione nona Rivoalti. Testamentum domine Chatarine uxoris ser Baxilij pictoris de confinio sancti Pauli scriptum manu alterius lectum per me notarium inter me et ipsam nomine ibi existente et rogatum per me presbiterum Franciscum de Grassis sancti Pauli et venetiarum notarium.

(Sez. not. — Testamenti in atti Francesco de Grassis. Busta 531. n.º 49—.)

1449, 16 Julij — Test . . . . . . ego Baxilius Pauli depinctor de confinio sancti Paulj . . . . . . esse volo meam fidelem commissariam dominam Caterinam uxorem meam . . . . . . In primis namque dimitto magistro Johanni de Arimino pinctori compatri meo per amando ducatos quinque auri . . . . *a tergo* = Testamentum ser Baxilij pinctoris quondam ser Paulj de confinio sancti Paulj scriptum et rogatum per me Franciscum de Grassis presbiterum ecclesie sancti Paulj et Venetiarum notarium.

Testes: dominus presbiter Lazarus de Grando diaconus ecclesie sancti Paulj, Benedictus clericus sancti Paulj —

(Sez. not. — Testamenti in atti Francesco de Grassis. Busta 531. n.º 48.)

1464, 3 Julij — Test . . . . . . Ego Philipa filia magistri Salomonis varotarij et uxor ser Basilij Polini pictoris de confinio Sancti Cassiani . . . . . . In quo quidem meo testamento commissarios meos constituo et ordino videlicet suprascriptum ser Basilium pictorem maritum meum et ser Leonardum piscatorem barbanum meum . . . In primis namque animam meam recommendo onnipotenti Deo et corpus meum sepeliatur in discretione meorum commissariorum, cui marito et commissario meo dimitto omne meum residuum omnium meorum bonorum mobilium et immobilium presentium et futurorum caducorum et prononscriptorum mihi et commissarie mee quomodocumque spectantium et pertinentium cum hoc quod creatura quam ego pariam sit sibi recommissa, deficiente vero ipsa creatura ante legitimam etatem ordenandi totum dictum meum ressiduum maneat tamen et sit dicti ser Basilii mariti et commissarii mei . . . .

(Sez. not. — Notario Baffo Basilio — Busta 732 — n.º 188 —.)

1467, 24 lujo — . . . . Ser Cristofalo Vilvar fiol che fo de ser Francescho . . . .

Item magistro Baseyo depentor che sta a Sant Cassan ha uno suo quadreto che li costa ducati due et ave in più volte ducati due quarti tre et el dicto maistro Baseyo deba depenzer et fornir quel quadreto che staga ben al parer di Signori de la justisia

Vechia el merchado è in due ducati e mezo, el dicto magistro Baseyo saria debitor uno quarto de ducato oltre lo patto fato et anche habiando fato el dover in depenzer et fornir lo dicto quadreto . . . .

(Sez. not. — Test.[i] in atti Filippo Trioli — Busta 974 — n.º 13.)

1448, 19 septembris — Test . . . . . Ego Agita de confinio sancti Lucae . . . . . Testes: ser Johannes da Rimano pictor de confinio sancti Bassi.
Ser Symon Cerdo de confinio sancti Johanis Bragore.

(Sez. not. — Test.[i] in atti Bartolomeo Dotto — Busta 356 —.)

1463, 23 Aprilis — Test . . . . . Ego Maria relicta ser Laurenti barbier de confinio sanctae Mariae Formosae . . . .

Testes: Magister Johanes de Rimano pictor quondam ser Paulj sanctae Mariae Formosae. Magister Bartholomeus massarium pictor de dicta contracta.

(Sez. not. — Nodaro Tomaso de Bernardo — Busta 86 — Ced. 86 —.)

1467, 31 Dicembre — Test . . . . Ego Petrus Zazi Acstor qm. ser Danielis Testes: ego Joanis Pauli pichtor de chonffinio sancti Chanziani.

(Sez. not. — Nodaro Trioli Filippo — Busta 974 — Protocollo —.)

1488(9), 5 Februarij — Test . . . . Ego Cassandra uxor ser Servuli quondam ser Damiani de Chataro calaffati de contracta sancti Nicolai . . . . . .

Testis: lo mistro Gabriele depintore da Rimino fui testimonio quanto se chontene de sopra.

(Sez. not. — Nodaro Simon Roveda — Busta 858 — n.º 99.)

MARCO MARZIALE

Von Marziale haben sich wenig archivalische Notizen erhalten. Im Jahre 1492 arbeitete er mit anderen Malern gemeinschaftlich in der Sala del Maggiore Consiglio im Palazzo Ducale für den Preis von 24 Dukaten; im Jahre 1493 war er Mitglied der Scuola grande di San Marco geworden.

Von bezeichneten Bildern ist die von 1498 datierte Beschneidung in halben Figuren im Conservatorio delle Penidenti a San Giobbe zu Venedig wohl noch in Venedig entstanden. Das nächste, 1500 datierte Bild, die Beschneidung in ganzen Figuren darstellend, befand sich in S. Silvestro zu Cremona; jetzt ist es in der Londoner Nationalgalerie. Wir wissen zwar, daß in Venedig die Sitte bestand, besonders Ankonen mit den guten Transportmitteln, die man hatte, weit zu exportieren; in unserm Falle aber ist anzunehmen, daß Marziale Venedig verlassen und sich für längere Zeit nach Cremona begeben hat. Es findet sich nämlich in der Mitgliederliste der Scuola di San Marco eine Randglosse, daß Marziale 1505 als von Venedig abwesend zu streichen sei.

In der Pinakothek Lochis zu Bergamo findet sich eine 1504 datierte, signierte Madonna, die deutlich peruginesken Charakter zeigt. Nun hatte Pietro Perugino eine Altartafel für die Kirche S. Agostino in Cremona gemalt und durch dieses Bild einen großen Einfluß auf Cremoneser Maler, besonders den Galeazzo Campi, ausgeübt. Auf dem Bilde in Bergamo zeigt sich also auch Marziale unter seinem Einfluß.

Wahrscheinlich ist auch das von 1506 datierte »Nachtmahl zu Emmaus« in der Venezianer Akademie in Cremona entstanden; ebenso das Berliner Bild mit dem gleichen Thema vom Jahre 1507. Denn Marziale hat, wie wir wissen, im Jahre 1507

auch eine große Altartafel für die Kirche S. Gallo in Cremona gemalt; sie ist jetzt ebenfalls in der National Gallery in London. Hier hat Marco Marziale seinen Stil ganz geändert; er ist freier und bewegter geworden, die Falten sind schön gerundet. Nur das prächtige Kolorit ist noch ganz in der alten Art des Meisters.

Von einem Maler *Petrus* Marzialis zu Venedig findet sich lediglich eine Unterschrift von 1513. Es hat von ihm auch bezeichnete Bilder gegeben. Zu Ferrara befand sich in der Kirche S. Apollinare eine Madonna mit Heiligen, bezeichnet: Pietro Martiali da Venetia ha dipito.[1]) Sie existiert jetzt nicht mehr.

Crowe und Cavalcaselle lasen die Signatur auf Nr. 49 der Berliner Galerie als Petrus Marzialis. Irrtümlicherweise; es ist zu lesen: Petrus Maria. Dieser aber kann nicht mit Pennacchi identisch sein, der sich Tarvisinus zu signieren pflegte. Wer der Künstler war, kann vorläufig nicht entschieden werden. Das Bild mit der Signatur ... rus . aria, den Tod der Madonna darstellend, das jüngst von der Akademie in Venedig gekauft wurde, scheint von derselben Hand wie das Berliner Bild.

Petrus Marzialis hat allem Anschein nach Venedig nicht verlassen; im Jahre 1530 ist er noch dort und in die Bücher der Malerschule eingetragen.

Der Name Marziale erscheint nur sehr selten im Archiv; einen Nicolò, der Professor der Grammatik ist, haben wir noch gefunden und einen Thomas, Sakristan an der Kirche von San Moisè, in welcher Pfarrei auch Marco und Piero wohnten.

Depentori de la Sala de gran Conseio.

. . . .

Marco Marcian depentor in Palazo el suo livrar adì 10 zener 1492 chel fu tolto a ducati 24 al anno . . . . duc. 24.

. . . .

(Consiglio dei Dieci Misti 1493—1495. R.º 26 c.ᵉ 199 t.º 200, e Provveditori al Sal 1482—1514. R.º 14 c.ᵉ 74.)

Ala disciplina.

1493. — Ser *Marcho Marzial* pentor, san Moisè.

(Scuola grande di S. Marco — Mariegola 1480—1549. Reg. 4 c.ᵉ 92 t.º.)

Pinxit opus Marcus Marcialis Venetus anno MCCCCLXXXXVIII. Die Beschneidung Christi. — Conservatorio delle Penitenti a San Giobbe in Venedig.

Marcus Martialis Venetus jussu magnifici. Equitis et jurcon: D. Thomae R. Opus hoc P. An. MºCCCCCº. Die Beschneidung Christi einst in der Kirche San Silvestro in Cremona, jetzt in der National Gallery, London.

Marcus Martialis Venetus pingebat MDIIII. Madonna Pinacoteca Lochis Bergamo.

Ser *Marcho Marzial* pentor a San Moisè. Randglosse — Caso per non eser nela tera chazado 1505.

(Scuola gr. S. Marco R.º 4 c.ᵉ 92 t.º.)

---

[1]) Pitture e Scoltare . . . di Ferrara. 1770. S. 152.

Marcus Marcialis Venetus 1506.
Das Nachtmahl zu Emmaus. — Accademia Venedig.

Marchus Ma(rcial)i(s) Venetus p. MDVII.
Das Nachtmahl zu Emmaus. — Kgl. Galerie Berlin.

Marcus Marcialis Venetus P. MDVII.
Die Madonna und Heilige früher in der Kirche San Gallo in Cremona; jetzt National Gallery, London.

1513, 2 Novembre — Testam. . . . . Io Corona Tiepolo moier de mesier Baldisera Contarini faco el prexente codicilo . . . .

Testis: Ego *Petrus de Marzialis pictor* in contrata sancti Moisi testis rogatus scripsi.

(Sez. Not. — Test.i in atti Pietro Bon — Busta 131. n.o 169.)

1530 Marcial Piero figurer.

(Libro delle Tanse, Scuola dei Pittori — Museo Civico Venezia.)

Dal Catalogo istorico dei pittori e scultori ferraresi, ecc. Tom. 4. — Ferrara, Somatelli 1783.

Dal Tomo III° a pag.e 327. Brevissime giunte alla opera.

»In S. Apollinare antica tavola sopra la porta con Maria Santissima e diversi Santi, di Pietro Marziale pittor Veneto«.

1507, 26 junii — Testam. . . . . Ego Helysabet relicta quondam domini Thome de Grifalconibus de confinio sancte Margarite Venetiarum . . . .

Testis: Ego *Nicolaus Marcialis professor gramaticae* testis juratus et rogatus scripsi.

(Sez. Not. — Test.i in atti Pietro De Imprestitis — B.a 585 n.o 20.)

1525, 14 junii — Testam. . . . . Ego Menega furlana olim famula domini Dominici Reya . . . .

Testis: Ego *Presbiter Tomas Martialis Sacrista* sancti Moisi testis subscripsi . . . .

(Sez. Not. — Test.i in atti Bernardo Cavanis — B.a 272 n.o 861.)

1528, 15 maij — Testam. . . . . Ego Alexander quondam Petri Lio galieris de San Iohannes . . . .

Testis: Ego *Presbiter Tomaso Martialis Sacrista* sancti Moisi fui testis rogatus et juratus . . .

(Sez. Not. — Test.i in atti Bartolomeo Pedretti — B.a 786 n.o 13.)

VINCENZO DA TREVISO

Im Museo civico zu Padua befindet sich eine Kopie der bekannten Beschneidung des Giovanni Bellini; sie ist bezeichnet: Vincentius de Tarvixio p. Crowe und Cavalcaselle meinten, aus stilistischen Gründen diesen Maler mit Vincenzo Catena identifizieren zu dürfen. Seitdem steht überall in den Galeriekatalogen zu lesen, daß Catena aus Treviso stamme.

Girolamo Biscaro entdeckte nun im Notariatsarchive zu Treviso den Kontrakt für eine Altartafel, der mit dem Maler Vincenzo dalle Destre von Treviso abgeschlossen worden ist. Bampo fand außerdem mehrere Unterschriften dieses Malers. Zugleich beobachtete Biscaro, daß der Name Catena in den Akten von Treviso nicht vorkommt. Hätten nun Crowe und Cavalcaselle Moschinis Kopie des libro delle tanze der Malerschule, die ihnen bekannt war, genauer durchgesehen, so hätten sie gefunden, daß darin sowohl ein Vincenzo da Treviso als Vincenzo Catena geführt wird, daß also beide zwei verschiedene Personen waren.

Vincenzo da Treviso war auch in Venedig tätig. Wir stellen zusammen, was sich in den Archiven über ihn findet.

Die früheste Nachricht steht in den Akten der Benedektinerabtei S. Zeno zu Verona aus dem Jahre 1488. Die Form seines Namens ist dort: Vincentius Pictor filius Magistri Ioannis fabri de Tarvisio; der Vater unseres Malers war in der Tat ein Schmied in Treviso.

1492 finden wir eine Unterschrift von ihm in der gleichen Form zu Treviso.

1495 ist er in Venedig: er malt mit in der Sala del gran Consiglio für den jährlichen Lohn von 36 Dukaten.

1501 ist er wieder in Treviso und malt eine Fahne für die Schule der Barbiere.

1502 begegnet uns zum ersten Male sein voller Name: Vincentius Pictor filius quondam Magistri Ioannis a Destris fabri, civis et habitator Tarvisii.

1503 malt er eine Altartafel für die Kirche S. Michele in Treviso; sie wurde später von Petrusmaria Penacchi und Lorenzo Lotto abgeschätzt.

1505 finden wir ihn wieder in Venedig als Mitglied der Scuola grande di S. Giovanni Evangelista.

1527 kommt als Mitglied der Scuola di S. M. della Misericordia ein Vincenzo depentor a S. Lio vor; wir dürfen diesen mit unserm Vincenzo identifizieren, da er in der Tat in S. Lio wohnte.

1530 ist er in der Malerschule zu Venedig eingeschrieben. Aus dem Jahre 1537 gibt es zwei Akte von ihm über den Verkauf von Grundbesitz in Treviso.

1543 war er tot, denn wir finden, daß sein Sohn Jacobus *quondam* Ser Vincenzii de Tarvisio Pictor erwähnt wird. Dieser Sohn — also gleichfalls Maler — wird 1544 noch einmal genannt.

Das schon länger bekannte Bild in Padua stellt die in so vielen Exemplaren vorhandene Beschneidung nach Giovanni Bellini dar; sie ist in römischer Kapitalschrift bezeichnet. Vor kurzem stellte sich bei der Reinigung einer ebensolchen Beschneidung im Museo civico zu Venedig heraus, daß sie auf einem Cartolino bezeichnet ist: Vicentius de tarvixio discipulus ioannis bellini; die Bezeichnung ist in Rundschrift geschrieben.

Das für die Kirche S. Michele in Treviso gemalte Bild ist nach Zerstörung der Kirche nach S. Lorenzo in Treviso gebracht worden. Es stellt den hl. Erasmus auf einem Throne sitzend dar, umgeben von Sebastian und dem Täufer; oben sieht man in Halbfigur die hl. Maria.

Da die Beschneidungen nur Kopien nach Bellini sind, kann man den dem Vincenzo eigenen Stil nur auf dem Erasmusbilde kennen lernen. Er ist in der Tat ein recht schwacher Maler, sein Stil ist weder bellinesk noch vivarinesk, er scheint von Veroneser Malern dritter Klasse abzustammen und hat mit dem schwachen Filippo da Verona noch die meiste Ähnlichkeit.

1488, die 1.º Decembris. (Verona.)
Locatio Gasparis Dolphino . . . .
Testis: *Vincentio pictore filio magistri Iohannis fabri de Tarvisio.*

1488, die 3 decembris. (Verona.)
Locatio Ioannis Zanardi . . . .
Testis: *Vincentio pictore filio magistri Ioannis fabri de Tarvisio.*

(Venezia. Arch.º di Stato — Manimorte — S. Zeno di Verona B. 2 Catastico c.e 153, e 153 t.º.)

(Archivio Notarile di Treviso.)
1492, 29 maggio.
Testis: *m.º Vincentio pictore q.m magistri Ioannis fabri.*
(Atti del Notajo Sebastiano Scapino.)

1495, die XXIII decembris. (Venezia.)
Depentori de la sala de Gran Conseio.
. . . Vizenzo da Treviso fu tolto adi 14 marzo 1495 a ducati 3 al mexe che son al anno duc.i 36.
(Archivio di Stato in Venezia, Consiglio dei X — Misti R.º 26 c.te 199—200.)

(Archivio Notarile di Treviso.)
1501, 11 gennaio m. v. — *Vincentius Grando q. m. Ioannis fabri pictor* et habitator Tarvisii riceve commissione dai gastaldi della Scuola dei barbieri di Treviso di dipingere per la scuola *unam banderam totam aureatam* colle imagini dei St. Cosma e Damiano, simile a quella della Scuola dei falegnami per il prezzo di ducati 17.
(Atti del Notajo Giacomo fu Antonio da Selvana.)

(Archivio notarile di Treviso.)
1502, 19 dicembre.
Testes: *magistro Vincentio pictore filio q.m magistri Joannis a Destris fabri, civibus et habit. Tarvisii.*
(Atti del Notajo Nicolò Tempesta.)

(Archivio notarile di Treviso.)
1503, 12 luglio.
Testis: *m.º Vincentio q.m m. Ioannis a Destris fabri habitatans Tarvisii.*
(Atti del Notajo Gio: Leonardo Berengo.)

(Archivio notarile di Treviso) — Notaio Gio: Matteo da Spilimbergo.

1503, indictione sexta, die mercurij 23 mensis Augusti, Tarvisij.

Eo die in Ecclesia Sancti Michaelis praesentibus domino presbitero Homobono Ripano q.m Benedicti in ecclesia de dom et presbitero Petro a Lonico a gallo.

Reverendus D. Lazarus de Beatissimis canonicus Tarvisij rector ecclesiae predictae pro suo interesse, et magister Christophorus de Feltro pelliparius suo nomine, et egregii Francisci Bononii notarij consentientis ut patet in quadam polliza illius data die 19 intrantis est penes me notarium tamquam commissarii haereditatis q.m ser Zanini de Bavaria notarij ex una, et magister *Vincentius q. m.ri Ioannis a Destris pictor* ex altera se compromiserunt de jure et de facto, et inappelabiliter in magistrum Laurentium de Ven. et magistrum Petrum Mariam a Penachiis electos per ipsos ad videndum et aestimandum unam pallam depictam per Magistrum Vicentium in ecclesia predicta non derogando scripto celebrato inter ipsas partes de dicta palla, et dicti judices debeant suam aestimationem mihi notario cum juramento sic partibus volentibus reffere promittentes prout stat, sub pena librarum 25.

1503, indictione sexta, die veneris, 25 mensis Augusti in apotheca mei notarij presentibus ser Provasio Novello filio ser Joannis et . . . . de Bladino filio ser Floravanti notariis ambobus. Ibique constituti penes me notarium infrascriptum magister Petrus Maria a Penachiis, et magister Laurentius Lotus cives et habitatores Tarvisij, judices arbitri arbitratores et aestimatores ellecti et deputati per R. D. Lazarum de Beatissimis canonicum Tarvisij et rectorem Ecclesiae Sancti Michaelis de Tarvisio tam suo nomine pro interesse Ecclesiae quam nomine egregii ser Francisci de Bononia et magistrum Iacobum de Feltro pelliparium de Tarvisio commissarios hereditatis q.m ser Zanini de Bavaria notarii Tarvisij ex una *et magistrum Vincentium pictorem* civem Tarvisij ex altera ad videndum, et aestimandum unam pallam depictam per ipsum magistrum Vincentium, et unum antipectum altaris et unum quadrum de supra depictum per ipsum magistrum Vincentium ad requisitionem suprascriptorum commissariorum quid et quantum ipse magister Vincentius moereretur pro dictis picturis expensis collorum et lignaminum positorum per ipsum magistrum Vincentium: visis per eos dicta palla, antipectore, et quadro praedictis omni meliori modo, via, jure et forma quibus melius potuerunt, dixerunt, et retulerunt mihi notario praedicta vidisse, examinasse et aestimasse prout infra, videlicet tres figuras depictas super palla esse precii et valoris ac aestimationis ducatorum octo pro qualibet figura; item unum quadrum Sanctae Mariae depictum de supra praecii et aestimationis ducatorum quatuor auri; item columnas et casamentum et planum depictum supra dicta palla, et residuum collorum et antipectus, et lignamen dicti laborerii valloris et aestimationis ducatorum duodecim auri. Et ita retulerunt et affirmaverunt jurantes ad Sancta Dei Evangelia, tactis scripturis sibi prestito iuramento per me notarium infrascriptum iuxta formam compromissi. Et pro salario nostro taxamus ducatum unum pro utroque . . . .
. . . . ommissis . . . .

(Girolamo Biscaro — Per la storia delle Belle arti in Treviso — Atti del-'Ateneo Veneto 1897 pag.a 270.)

1505, 24 decembris (Venezia) — Testam. . . . . Ego Bartholomea relicta quondam Dominici de Brixia texarii ad presens existens pro massaria in domo Magistri domini Nicolai Tervisano Ecclesiae Sancti Marci . . . .

Testis: *E mi Vicenzo depentor condam Zuane da Treviso* testis subscripsi . . . . .
(Archivio di Stato Venezia — Sez. Not. — Test.ti in atti Trina Gregorio B.a 958 n.o 106.)

1518, 25 marzo.
Ser Vizenzo da Trevixo depentor.
(Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista — Mariegola Reg. 10 c.e 33.)

1527, die ultimo decembris.
Election fata per el spectabil miser Hieronimo Amai guardian grando, et compagni dela bancha n.o 15, et diexe dela Zonta, et cinque comissarij del quondam miser Jacomo de Bernabo, et furno electi dodexe poveri tra nobeli et citadini ala elimosina di mantelli juxta el testamento del dito quondam miser Jacomo, et rimaxe li infrascripti — et prima . . . . *Ser Vicenzo depentor a San Lio.* . . . .
(Ibid. Scuola grande di S.ta Maria della Valverde, o della Misericordia — Notatorio — R.o 166. c.e 194.)

1530 — *Vincenzo da Treviso.*
(Copia del Libro delle Tanse della Scuola dei pittori — Museo Civico — Venezia.)

1537, adi 15 novembrio.
Io Augustin di Coleti contento ch' el sia tratto da mio conto — 1a chaxa posta in Trivixo in contra di San Lunardo che sta apreso de la piaza Signoria la qual paga de fitto alano battudo il livelo de L. 9, s. — de picoli che resta netto L. 16, s. — de picoli che son per decima. L. — s. — gr. 6 pic. 6 e quela sia posta a chonto de mistro *Vincenzo depentor da Trivixo* per aver quela venduta al ditto como apar per instrumento de man de ser Baron de Grigi olin nodaro sotto di 26 marzo 1515, como in quelo apar, al die schomenzar le angarie a suo conto dal di del ditto instrumento atriedo e susesive.
Io Vincenzo depentor a Trevixo son contento de quanto del sopra schrito.
(Archiv. di Stato Venezia Dieci Savi sopra le Decime in Rialto. — Estimo 1537. Giornale Traslati — Reg.o 1234. c.e 97.)

1537, adi 15 novembrio.
Comparso davanti li Magnifici Signori Dieci Savij li sopraditta et il ditto ser *Vizenso depentor exponendo che atento che lui fa le sue faxion a Trevixo* come per due fede produtte davanti esi Savi apar vostre del 1537 adi 13 novembrio demanda Ser Tomasus de Bragis nodaro del cigilo dela comunita de Trevixo, l' altra del 1537 adi 13 novembrio demanda ser Liberalis de Pratto cogitto de ditta comunita, pero rechiede li sia tratti da suo conto et sia meso in la Illustrissima Cignoria per li magnifici Signori intexo el ditto ser *Visenso depentor da Trevixo*, et viste e lette ditte due fede, et visto el sopraditto istrumento de vendixion, et datoli sagramento iusto et consueto, et il tutto considerato a bosoli et balotte ano terminato li sia tratto da conto

ditta caxa et sia posto a conto de la Ilustrissima Signoria dal zorno del ditto instrumento adriedo a gr. 6. s. pic: per decime come porta il dover e la justitia per la decima n.º 97 e n.º 98 . . . .

Z. B. Zenta.

(X Savi sopra le Decime in Rialto — Estimo 1537 — Giornale Traslati Reg. 1234. c.e 97.)

1543, die Sabbati 21 aprilis ad Cancellum.

Ser *Iacobus* quondam ser *Vincentii de Tarvisio pictor* et Venetiis habitans in contrata Sancti Leonis per se, suosque heredes et successores dixit confessus et manifestus fuit esse verum debitorem et dare debere ser Iacobo Galleto habitante Padue in contrata Sancte Lucie ibi presenti, stipulanti, et acceptanti pro se suisque heredibus et successoribus scutos octo auri in auro, qui sunt pro parte denariorum sibi ser Jacobo Galleto debendorum per ser *Iacobum pictorem*, factis suis computis inter eos: Quos denarios predictos dictus ser Iacobus debitor dare et solvere promisit dicto ser Jacobo Galleto presenti et acceptanti . . . .

Testes: dominus Nicolaus Chafiri quondam domini Joannis, et ser Joannes Paulus quondam ser Beltramis tornitor, et Venetiis habitans.

(Sez. Not. — Test.i in atti Agostino Pellestrina Reg.º 10638 c.e 109 t.º.)

1544, adi 4 mazo.

Rezevi jo mi Francechhina fia de dona Anselicha vedoa a Santa Maria Materdomini da miser Agustin di Antonio di Fustagni guardian al presente di la scula de Madona Santa Maria Mazor ducati 10 per la gratia lei tochada soto miser Bernardin Parto fo vardian di 1542, li quali fo contadi a ser *Iacomo di Vinzenzo dipentor* marido de la Ditta presente lej e cusi contendi apar per fede de man di miser pre Santo piovan di San Giacomo da lorio sotto di ultimo pasato april, et apar di man dil ditto ser Iacomo qual sottoscrivera di sua man val . . . . ducati 10.—

Io Zuane di Jacomo tentor ho scrito di volonta di tute le parte.

Io Jachomo de Vicenso depentor receuto li sopraditti duchati diese.

(Scuola della B. Vergine del Rosario in S. Domenico di Castello — Reg.º 220.)

FRANCESCO BISSOLO

Um den Bissolo mit Pietro de Inganatis identifizieren zu können, hat man ihm den Vornamen Piero gegeben, so daß in allen Galeriekatalogen als sein richtiger Name angeführt wird: Pier Francesco Bissolo. Dazu gibt es aber nicht die geringste Berechtigung; in allen Dokumenten und Signaturen heißt Bissolo nur Francesco. Die richtige Aussprache ist übrigens Bissòlo, da der Name auch in der Form Bissuolo geschrieben wird.

Von 1492 stammt die erste Notiz über ihn. Er arbeitet für den geringen Lohn von 2 Dukaten monatlich in der Sala dell Maggior Consiglio. Er muß da sehr geringe Arbeit geleistet haben; aus einer späteren Nachricht entnehmen wir, daß er im Palazzo Ducale nur als Vergolder tätig war. Aus einer Signatur von 1499 ersehen wir, daß sein Vater Vettore hieß.

1508 reist sein Bruder, der Goldschmied Jakobus Bissolo, nach Damaskus und macht deshalb sein Testament. Über seine Geschäfte in Damaskus gibt er nichts an.

Diese Stadt war immer ein großer Handelsplatz, Sitz eines venezianischen Konsuls, Stapelplatz der asiatischen Juwelenhändler; auch wurden von dort kostbare Arbeiten in Gold und Silber all' azzimina nach Venedig exportiert. Wir hören von Jakobus weiter nichts, als daß er 1521 auf Cypern gestorben ist — vielleicht auf der Rückreise.

1513(4) schloß Francesco einen Kontrakt mit den Dominikanern von S. Pietro Martiro in Murano wegen eines Bildes der hl. Katharina von Siena. Dieses Dokument hat M. Guggenheim im Kunsthandel gefunden und dem Archiv von Murano geschenkt.

Von 1516 und 1518 haben wir mehrere Autographen des Malers.

1526 bekommt er von der Scuola di S. M. della Misericordia ein zinsfreies Haus angewiesen: ein Zeichen, daß er nicht reich gewesen ist.

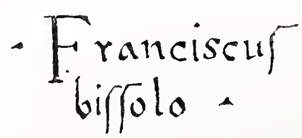
Aus den folgenden Jahren finden sich wieder mehrere belanglose Signaturen. In den dreißiger Jahren hören wir viel von seinen Kindern Julius, Tiberia und Justina, die Unterstützungen von der Scuola di S. M. della Misericordia bekommen.

1540 erzählt Bissolo vor Gericht, daß er zur Zeit des Dogen Barbarigo die Decke des Saales im Dogenpalast vergoldet habe, wo jetzt das Collegio sei.

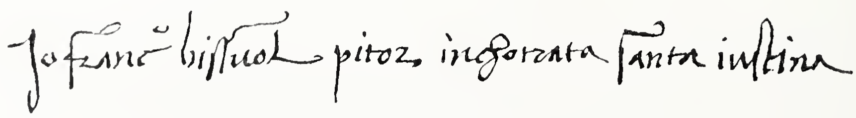
1541 wird ein Francesco Bissolo, der der Mittäterschaft an einem furchtbaren Mord in der Villa Asparedi angeklagt war, vollständig freigesprochen. Dieser Bissolo wird nicht Maler genannt, es ist daher nicht sicher, daß er mit unserm Maler identisch ist. Da er sich aber bei einer Gelegenheit vor Gericht in einer etwas geschwätzigen Aussage einen armen Mann nennt, ist es möglich, daß er im Alter in schlechte Gesellschaft gekommen ist und so den Verdacht der Mitschuld an diesem Mord auf sich geladen hat.

Am 20. April 1554 ist er gestorben, nach einer 6 Monate langen Krankheit. Auch seine Frau Veneranda, von der wir einige Notizen haben, starb hochbetagt 1565, 90 Jahre alt.

Bissolo ist also 62 Jahre lang als Maler nachweisbar. Er hat sicher sehr viele Bilder gemalt, doch gewiß nicht alle, die ihm in den Galerien zugeschrieben werden. Es war eine Zeitlang Mode, venezianische bellineske Bilder dritten Ranges ohne weiteres dem Bissolo zuzuweisen. Sie bedürfen einer gründlichen Sichtung. Viele Bilder des Bissolo sind bezeichnet, darunter auch eine Madonna in der Accademia zu Venedig. Diese ist von Bissolo auch auf anderen Gemälden verwendet und sehr häufig von Bartolommeo Veneto und andern kopiert worden. Wahrscheinlich ist sie eine Kopie eines Bildes des Giovanni Bellini. Obgleich die Madonna selbst übermalt ist, ist die Signatur des Malers vollkommen intakt und kontemporan, denn sie zeigt bei Untersuchung mit einer scharfen Lupe, wie die Craquelure sich durch die Schriftzüge hindurch fortsetzt; auch paläographisch ist sie einwandfrei. Wir fügen sie hier bei, um den Vergleich zwischen Pinsel- und Federsignatur zu ermöglichen.



Pinselsignatur



Federsignatur

Depentori de la Sala de gran Conseio.

Francesco Bissuol depentor comenza el suo salario adi 5 novembre 1492 a ducati 2 al mexe al anno . . . . duc.ⁱ 24.

(Consiglio dei Dieci — Misti 1493—95. Reg. 26 c.ᵉ 199—200.)

1499, 31 Iulij — Test. . . . . . . Ego Petrus Polachus quondam ser Dominici de confinio sancti Blasii . . . . . .

Testes — Ego presbiter Ieronimus Bisolus ecclesie sancti Blasii plebanus testis subscripsi.

Io *Francesco Bissul de ser Vetor* testis subscripsi.

(Sez. Not. Test.ⁱ in atti Lorenzo Stella. B.ª n.º 876 n.º 604.)

1506, 8 augusti. Test. . . . . . . Ego *Jacobus Bissolo* Victoris D. Bissoblo (*sic*) zoelarius de confinio sancti Blasii sanus Dei gratia mentis sensus et intellectus ac etiam corpore volens impresentiarum Damaschum proficisci, timens ne humane nature fragilitas me intestatum surriperet, personaliter accessi ad cancellum presbiteri Gregorii Trina Venetiarum notarium positum super platea sancti Marci: ipsumque rogavi ut hoc meum scriberet testamentum pariter et compleret post mei obitum cum clausulis et additionibus secundum morem Venetiarum neccessariis et opportunis. In quo quidem meo testamento instituo et esse volo meos fideicommissarios magnificum D. Paulum Boldu meum compatrem, et *Franciscum Byssollo* fratrem meum dilectum, qui secundum quod hic inferius ordinavero, darique jussero, sic ipsi post mortem meam facere teneantur

. . . .

Residuum vero omnium aliorum meorum bonorum mobilium et immobilium, presentium et futurorum, et omne caducum, inordinatum et prononscriptum mihi aut mee commissarie quomodolibet spectantium et pertinentium dimitto *Viene filie mee* dilectissime, quam heredem meam universalem instituo et esse volo, que modo est in monasterio sancti Bernardi de Muriano . . . .

Et si per casum dicta Viena ante suum maritare seu monachare moreretur, tunc dictum residuum deveniat in suprascriptum Franciscum fratrem meum, et si etiam dictus Franciscus frater meus tunc non viveret, quod deveniat in ejus filias tantum si filias habebit. Et si filias non dimitteret, tunc deveniat in Christinam et Coronam sorores meas ex parte patris pro suo maritare. Et si dicte sorores mee tunc essent maritate deveniat tunc totum meum residuum in prefatum monasterium sancti Bernardi de Muriano . . . .

Testes: Ego Joannes Franciscus clericus s. Marci filiusque ser Luce Buceler testis subscripsi.

Ego Hieronymus filius quondam Petri lapicide clericus sancti Marci testis subscripsi.

(A tergo.)

Testamentum D. *Jacobi Byssollo* D. Victoris Bissollo Zoelarii (sic) de confinio sancti Blasii de quo per ipsum rogatus fui ego presbiter Gregorius Trina ecclesie sancti Marci Venetiarum notarius sub mense augusti, die VIII 1506, indictione nona Rivoalti.

(Sez. Not. Test.ⁱ in atti Gregorio Trina B.ª 959 n.º 373.)

1512 (3), adì 10 zener in Muran.

Sia noto a chadauna persona che lezera el prexente scripto chomo mi *Francesco Bissuol depentor* in Veniexia son chonvento che el padre prior misser Fra Anzolo da Bresa e chel padre Fra Vizenzo da Milan de far una palla in la giexia de San Piero Martire da Muran al atar de Santa Chatarina da Siena per duchati quaranta a tute mie spexe reservando chel diti padri loro debia meter tuto lazuro che achadera in dita pala sia fata in tela bona e suficiente i la qual sia in mezo de dita pala sia la madona la qual spoxa Santa Chatarina in uesu christo con quatro santj per laj segondo a lor piaxera e de sopra dite fegure vol uno dio padre intrego idel choro de ditj anzolj e con suj spiritelj in tel aiere la qual pala prometo adarla, per tuto zugnio prossimo che avenir posta in opera sopradito altar.

Per la qual palla o rezevuto dai sopraditti 21 zoe ducati vintjuno el resto che son ducati 19 la mita de ditj ducati 19 la mita debio aver quando sara meso dita pala sopra latar latra mita da lj a mexi quatro e mi Francesco soprascrito o scrito de mia propria man el prexente.

Scrito: confermando quanto de sopra e scrito.

1513(4), adì 18 freve. Rezeve mi Francesco sopradito da miser Fra Vienzo Zenaro prochurator del chovento ducati 3 doro, zoe ducati tre.

(1514), adì 23 marzo. R. mi Francesco soprascrito da miser Fra Vinzenzo Zenaro per parte de dito lavor ducati 4, zoe ducati quatro.

—, adì 8 april. R. mi Francesco soprascrito da miser Fra Vinzenzo Zenaro per parte de dito lavor ducati 3, zoe ducati tre.

—, adì 26 Luio. R. mi Francesco soprascrito da miser Fra Vinzenzo Zenaro per parte ducati 3, zoe ducati tre.

—, adì 12 Setenbrio. R. mi Francesco soprascrito da miser Fra Vinzenzo dito per aparte ducati 5, zoe ducati cinque i qual danari avi in do fiade.

—, 28 aosto. R. mi Francesco Bisuol da miser Fra Vicenzo per resto e saldo de dito lavor ducati uno, zoe ducati uno.

[*A tergo del doc.*°]: pato dela ancona de santa Catharina de Sena.

(Museo Civico di Murano in Palazzo Municipale IV° scaffale. Busta 32. fasc.lo 196.)

1516 (7), 13 februarii. Testam. . . . . Ego Clara uxor ser Georgii Mida de confinio sancte justine . . . .

Testis: Io *Francesco Bissuol pittor* testimo (sic) zurado e pregado subscripsi.

(Sez. Not. Test.i in atti. Daniele Giordano. Busta 504. n.° 169.)

1518, 8 julij. — Testam. . . . . Ego Andreas Fosculus quondam magnifici domini Hieronimi de confinio sancte Justine Venetiarum . . . .

Testis: Io *Francesco Bissuol pitor* in chotrata (sic) Santa Justina testimonio subscripsi.

(Sez. Not. Test.i in atti Girolamo De Bossis. Busta 50 n.° 19.)

1518, 4 augusti. — Testam. . . . . Ego Baduaria consors magnifici domini Francisci Michael quondam domini Alovixii de confinio sancte Justine . . . . .

Testis: Io *Francesco Bissuol pitor* fio de ser Vetor fui testimonio zurado e pregado . . . .

(Sez. Not. Test.i in atti Cristoforo Colonino B.a 255. n.° 28.)

1518, 22 augusti. — Testam. . . . . Ego Georgius Mida quondam ser Petri famulus ad officium Cadutarum . . . .

Testis: Io *Francesco Bissuol depentor* testimonio zurado e pregado scrissi . . . .

(Sez. Not. Test.i in atti Daniele Giordano — Busta 505 n.o 245.)

1520, (1) die 28 januarij.

Retulit Bartholomeus centurarius preco mandato dominorum Iudicum precepisse per appoli . . . relictam[1]) domi ser *Francisco Bisuollo pictori* quod in termino duorum dierum proxime futurorum presentasse debeat omnia bona et denarios quae et quos habere ipse sive ejus filius penes se de ratione quondam ser *Jacobi olim ejus fratris defuncti in Cypro* et hoc ad instantiam domine Lucretie relictae predicti ser Jacobi intendentis super dictis bonis et denariis sibi satisfieri facere de sua dote.

(Ex margine) Die 30 januarii 1520. Constitutus in officio contrascriptus ser *Franciscus Bisuolo* suo nomine ac eius filii respondit se nihil habere de ratione contrascripti quondam ser Jacobi olim eius fratris et si aliquid haberet, quod non habet, Domini Iudices non possunt sibi facere contrascriptum preceptum stante testamento dicti quondam eius fratris et quod si aliter pretendit veniat ad curias ordinarias.

(Giudici del Petizion — Estraordinario Nodari, Reg. 37. c.e 37.)

1525, 18 julij. — Test. . . . . Ego Angela uxor quondam Aloysii Capuzi marangoni in arsenal de confinio sancti Johannis novi . . . .

Testis: Io *Francesco Bissuol pitor* fo de ser Vetor testis subscripsi.

(Sez. Not. Test.i in atti Bernardo Cavagnis. B.a 270 n.o 92.)

1525 (6), adì 17 ferrer de sabado.

Eletion fata per messer Zuan Antonio Olivoto guardian grando e compagni per n.o 15 dala bancha et dala gionta n.o 10 da dar tre chaxe in chorte nuova doue steva dentro Zuan de Domenego toschan n.o 6, e doue steva ser Beneto Bondi n.o 22 e doue steva ser Marin Spiera n.o 22 ale qual tre chaxe fo balotadi molti chon li muodi e ordeni consueti de pasar li do terzi de le balote.

Fo eleti chon el nome de Dio e dela Verzene Madona Santa Maria:

Ser *Franzescho Bisuol depentor* lui se elese. n.o 22 doue steva el spiera . . . . .

(Scuola grande S.ta Maria della Valverde e Misericordia — Notatorio. 166. c.e 179 t.o.)

1528, 2 mazo.

Esendo dimandato io *Francesco Bissuol* condam ser Vetor per l' oficio del Proprio quelo io so chercha la dota de dona Chrestina mia *sorela* per mi sagramento deponendo de mia man propria, dicho tanto saper del tempo io non mi larechodo al prexente che fo fato le dite noze e cercha ala promesa de la dota so che mi padre me dise chel gaveva promesso in dota e per nome de dota de dita mia sorella al chondo ser Agustin mio chuniado in danari contadi componputando (*sic*) i danari che

---

[1]) Die Stelle ist verstümmelt, der Sinn ist aber: Binolo war nicht zu Hause, so hat der preco, anstatt mündlich, sich seines Auftrags schriftlich entledigt.

li prometeva pre Zacharia mio frado et Jacomo ecian mio fradelo in tuto duchati 55 li qual danari so che li i a buti per avero sentido dir a lui mio chugniado. — Item so che la abuto oltra li diti dinari dal dito mio padre per chonto de dota ut supra tante robe per l' amontar de ducati 100 a iudicio mio et pitosto piui cha mancho et altro dicho no non saper salvo dicho de sopra perche io non steva con lor in chaxa et chusi per mio sagramento fermo — Iuravit.

Hoc autem etc. infra etc.

(Giudici del Proprio — Vadimonii Reg.º 12. c.ᵉ 48 t.º.)

1528, 20 junij. — Test. . . . . Ego Boninus de Boninis decanus Tarvisinus . . . .

Testis: Io *Francesco Bissuol depentor* testimonio subscripsi.

(Sez. Not. Test.ⁱ in atti Bernardo Tomasi. Busta 967 n.º 71.)

1528 (9), 20 januarij. — Test. . . . . Ego Bartholomeus de Bonis . . . . . .

Testis: Io *Francesco Biss*(*olo*) depentor testimonio soscrissi . . . .

(Sez. Not. Test.ⁱ in atti Tomasi Bernardo B.ª 967. n.º 74.)

1532, adì 26 dezembrio.

Elezion fata per el spettabel messer Zuan Vetor Donado guardian grando e compagni esendo de la bancha n.º . . . . . de li azonti n.º . . . et 5 comessarij . . .

22 ser *Franzescho Bisuol pitor.* —

(Scuola grande di S. Maria della Valverde o Misericordia Not. 166 c.ᵉ 259.)

1533, adi 28 lujo.

Et se dechiara per la prezente schritura come ser Michiel Contarinj fo de ser Franzesco a tolto al prezente una dele nostre caxe de Corte nuova ad afito dove soleva abitar ser *Franzescho Bisuol* con li modi et pati et condezion de la terminazion de le caza e sta data a ser Jacomo Manzon . . . . a ducati 265 . . . .

(Scuola grande di S.ᵗᵃ Maria della Valverde o Misericordia — Notatorio n.º 166. c.ᵉ 267.)

1534 — fradeli ale Discipline.

Ser *Francesco Bisuol depentor.*

(Scuola grande di S.ᵗᵃ Maria della Valverde o Misericordia Reg. 10.)

1535, 9 dicembre. — Test. . . . . Ego Violanta uxor domini Michaelis Contareni . . . .

Testis: Io *Julio Bisuol de ser Francesco* testimonio zurado et pregado schrisi . . . .

(Sez. Not. Not. Zaccaria de Priuli — B.ª 777. n.º 447. doc.º II.º.)

1535 (6), adi 9 zener.

Ellectione fatta de novize fiole de fradeli così morti come vivi de la Scuola nostra qual sonno andate a capello a tuorse la gracia juxta lordene del testamento

del clarissimo quondam messer Antonio Trum el Procurator ellete per la Bancha et comissarij ad una per uno et furno in tuto n.º 19, come qui sotto apar de qual ala gracia ne sonno rimaste n.º cinque cum ducati 20 per una al suo maridar . . . .

2.º *Tiberia* de ser *Francesco Bissuol*. . . . .

(Scuola grande di S.ta Maria della Valverde o Misericordia Notatorio 166. c.e 291.)

1553 (4) adi 6 zener

per utelle et demosselle sotoscrite sie rimaxe alla gratia adi 7 decembrio passato in execution della parte presa in capitolo adi 7 dezembrio 1552 et parte di 7 dezembrio passato con dota de ducati quindese per una et prima.

Isabeta fia de Francesco Bisuol depentor — duc. 15 L — s. 3 —.

(Convicinato di San Marcilian — Scuole piccole B.a 305 Zornal Acte 47t.º.)

1540 . . . marzo.

Election de novize fiolle de fradelli della Schuolla nostra per conto della comessaria del quondam ser Lunardo Bevilacqua de ducati 30 per una fate in tempo del spettabel messer Ludovico Bon vardian grando et compagni et li XII de zonta con la presentia etiam de domino Thoma di Antelmi comessario absente domino Steffano Ramberti amallado, et domino Anzolo Miledone comandato per el masser et non essendo comparso remase le sotoschrite . . . . .

Iustina fia de ser *Francesco Bissuol* . . . . .

(Scuola grande di S.ta Maria della Valverde, o Misericordia, Notatorio 166. c.e 339.)

1540, die 26 aprilis.

Ser *Franciscus Bisuola* quondam ser Victoris in confinio sancti Martialis habitator in curia novae sancte Marie Misericordiae testis predictus juratus et examinatus super parentella suprascripta suo juramento tantum scire respondit: io ho cognosudo Alexandro et Nicolò fradelli di Tagienti quali erano oresi su la calle dele rase sul canton et io steva a san Martin, de li soprascritti Alexandro e nasuto Martin et da pueritia in qua sempre l' ho cognosuto qual remase orfano de padre et purasai volte me disse Martin ad io testimonio che alhora io lavorava in palazo al tempo del serenissimo Barbarigo, *io indorava el soffitta de la salla nuova*, dove e al presente el Collegio parla un poco a Iacomo Buffon qual e fiol duna mia zermana che ha de la gratia de Dio, me ajuti et me faza qualche ben, perche son poveromo, el qual Iacomo era fiol de Lucia, la qual Lucia era cusina zermana del soprascripto ser Martin, et el puol esser za doi anni che ser Martin vene de sopra qual era Cavalier, et disse ho perso ogni cosa, et ti prego vogli dir a Iacomo mio nevodo che me vogli aiutar, qual Iacomo praticava cum ser Zuan Antonio Taienti che steva nela contra de san Basso, qual Zuan Antonio era provisionato del Excellentissimo Conseglio di X et questo è quanto io so et sempre ho inteso che el dicto Martin era parente stretto del dicto Jacomo fiol de Lucia cusina zermana del dicto Martin, et altro non so.

Interrogatus sel dito Iacomo Buffon era questo Iacomo Sidonio dicto dela Rezina respose de si, che per el tempo passato era firmato Iacomo Buffon, et cusi esser la verità per mio juramento — Iuravit.

(Giudici del Proprio — Lettere Reg. 14 c.e 128.)

1541, die XII augusti.

Pro *Francisco Bisolo:* pro quo per antescriptos dominos Advocatores in antescripto consilio de XL.ta posita fuit pars infrascripta, videlicet: Cum die XXI martii proxime preteriti in hoc consilio captum fuerit quod si *Franciscus Bisolo* qui fuit unus ex complicibus atrocissimi casus secuti in villa Asparedi et banitus de omnibus terris et locis Dominij nostri, manifestaret alios complices hujus nefandissimi criminis esset absolutus et liber a dicta condemnatione quam habuisset pro presenti casu et etiam a banno suo quod habet imputatione homicidii per potestatem Verone; prout in ipsa parte continetur, et quia dictus Franciscus Bisolo accusavit alias complices et justificavit et etiam de presenti banniti fuerunt, ideo auctoritate huius consilii dictus Franciscus Bisolo sit et esse intelligatur liber et absolutus a banno suo ei dato per hoc consilium pro casu suprascripto die 13 januarii proxime preteriti, et etiam a banno quod habet pro homicidio per potestatem Verone in omnibus prout in parte diei 21 martii capte in hoc consilio continetur. Ita quod bannis ipsis non obstantibus possit libere et sicure ire et reddire per hanc civitatem, et per alia loca illustrissimi Dominii nostri, prout faciebat antequam bannitus fuisset tam per dominum potestatem Verone, quam per hoc consilium, et quod auctoritate hujus consilii ex bergamena officii Advocatorum, ejus bannum aboleatur et canceletur, et similiter scribantur litere domino potestati Verone quod aboleri faciat dictam condemnationem ex omnibus libris et registris in et super quibus annotata appareret et quod ad omnium intelligentiam publicetur dicta absolutio tam in Rivoalto, quam in civitate Verone, et datis atque receptis in ipso consilio ballotis 36, fuerunt non sinceri 5 — de non 1 — de parte 30.

Et sic captum fuit prout supra continetur. Die XIII. Augusti 1541 publicata in Rivoalto per Franciscum Petri preconem.

(Avogaria del Comun — Raspe. 1541—1543. Reg. 30 c.e 48 t.o.)

1542, 31 martii — Test. . . . . Ego Benedicta uxor domini Michaelis de Stephanis a staderiis . . . .

Testis: Io *Francesco Bissuol depentor* in chontra de san Marcilian testemonio chiamado et zurado scrissi.

(Sez. Not. Test.i in atti Alvise Schinelli. Busta 885 n.o 67.)

1545 (6), 26 februarii — Test. . . . . . . Ego Cassandra filia quondam magistri domini Bernardini de Riva et uxor domini Michaelis de Stephanis a stateris de confinio sancti Martialis . . . .

Testes: Io Simon Fioretto jogielier fo de messer Aluvixe testimonio pregado e zurado soto schrissi.

Io *Francesco Bisuol pitor* fo de ser Vetor testimoni pregado e zurado sotoscrito.

(Sez. Not. Test.i in atti Bonifacio Soliano. Busta 937 — allegato al testamento n.o 237.)

1554, die 20 Aprilis —.

Meser *Francesco Bisuol pictor* za 6 mesi amala — San Marcilian.

(Provveditori alla Sanità. Necrologio n.o 3.)

1554.

Ser Francesco Bisuol depentor.

(Scuola grande di Santa Maria delle Valverde o Misericordia — Reg. n.º 8. (Mariegola 1540. Lett. F.)

1556 (7), 29 januarij — Test. . . . . Io *Veneranda* relicta ser *Francesco Bisuol depentor* al presente della contrà de san Marcilian . . . . . . ho fatto chiamar et venir da mi in la villa dello infrascrito miser *Antonio* del q.m miser *Zorzi diamanter* posta in Rialto Zuane Facio nodaro di Venetia . . . . . .

Voglio che sia mio sollo commissario et heriede de tuti li mie beni . . . . . . *mio fiol Camillo* . . . .

Testes: Io Origene Scinela diamanter fo de miser Marcantonio fui testimonio pregado et zurado e faco fede de le sopradita madona Veneranda.

Io Antonio diamanter fo di ser Zorzi fu testimonio pregado et zurado faco fede di la sopradita madona Veneranda.

1561, 21 octobris. Test. . . . . io Veneranda relicta del q.m miser *Francesco Bisuol depentor* . . . . ho fatto chiamar et venir da mi in casa de miser Francesco Bon posta nella contrada de san Marcilian Zuane Facio nodaro de Venetia . . . . lasso a Iulio mio fiol, soldi vinti, vinti a Faustina, et vinti a Thiberia, et vinti a Iustina, et vinti a Isabeta, et vinti a Zuana mie fie. El resto de tuti li mie beni . . . . . . et quello che diebo haver da mio fradello miser pre Lorenzo voglio et ordino che sia de mio fio Camillo liberamente, el qual etiam voglio sia mio solo commissario, et che nisuno li possi dar inpazo in conto nisun de tutto quello li lasso.

Testes: Io Sebastian Bonaldi fu de miser Bernardin fui testimonio zurado et pregado.

Io Gieronimo Bon de miser Jacomo fui testimonio zurado et pregado, et fazo fede de la sopradita madona *Veneranda.*

(A tergo.)

Testamentum domine Venerande relicte quondam domini *Francisci Bisuoli pictoris.*

(Sez. Not. Not. Giovanni Facio B.a 389. n.º 1116.)

1565, 15 octobris.

Domina Veneranda Bisuola vechia de anni 90 za 3 mesi amala — San Marcilian.

(Provveditori alle Sanità. Necrologio n.º 8.)

SEBASTIANO ZUCCATO

Dieser Maler ist aus zwei Gründen für die Kunstgeschichte von Interesse. Einmal soll er, wie L. Dolci angibt, der Lehrer Titians gewesen sein; sodann stammen von ihm die beiden Brüder Zuccato, die berühmten Mosaizisten, ab. Von diesen werden wir hier nicht weiter handeln; P. Saccardo[1]) hat ihnen ein besonderes Werk gewidmet unter Veröffentlichung von zahlreichen Dokumenten.

---

[1]) Les Mosaiques de Saint Marc.

Das Museo civico in Venedig besitzt ein signiertes Werk des Sebastiano; es läßt sich aber nicht genau datieren, nur scheint es noch im Quattrocento gemalt zu sein, denn der Donator auf dem Bilde trägt ein Capuccio, ein Kleidungsstück, das die Mode des Cinquecento durchaus nicht mehr duldete.

Aus den Urkunden des Venezianischen Archivs erfahren wir zunächst den Namen des Vaters und Großvaters unseres Malers. Am 29. Oktober 1453 begegnen wir nämlich einer Schwester des Sebastiano, Isabella, der Frau des Ser Antonio; sie nennt sich »filia ser Jacobi quondam Vittj pictoris de confinio Sancti Proculi«.

1467 finden wir zuerst eine Unterschrift des Sebastiano, »filius magistri Jacobi pictor de confinio sancti Proculi«. Sebastiano wohnte also in S. Provolo.

1476 macht seine Mutter Agnesina ihr Testament; sie vermacht ihren ganzen Besitz dem Sebastiano. (Sez. Not. Stella Lorenzo e Miscellanea cedule testamentarie A — Busta 877.)

1479 wird Sebastiano in die Scuola grande di S. M. della Carità aufgenommen.

Am 27. März 1509 bekommt seine Tochter Faustina eine Unterstützung für ihre Aussteuer von der Scuola della Carità.

Am 12. September 1526 begegnen wir zum ersten Male seinem Sohne Valerio, der als Zeuge auftritt. (Nodaro Cavanis Bernardo — Busta 271 — N.° 573.)

Am 30. September 1527 ist Sebastiano gestorben. (Scuola grande della Carità — Ordinario delle Successioni etc.)

Zuccato ist für die archivalische Forschung insofern eine Besonderheit, als sein Name sich äußerst oft in den Akten findet. Er muß sehr gutmütig und häuslich gewesen sein, denn alle Augenblicke sind die Leute der Nachbarschaft zu ihm gelaufen mit der Bitte, sich als Zeuge unter dem Testament ihres kranken Angehörigen zu unterschreiben. Es hat keinen Wert, alle diese Firmen genau mitzuteilen; wir beschränken uns auf ganz kurze Angaben.

Im Jahre 1506 stellt der Vorstand der Schule der Dalmatiner bei S. Giorgio den Antrag, in Zukunft auf das strengste darauf zu sehen, daß alle höheren Chargen der Scuola von wirklichen Angehörigen der «Nazione Slavonica» bekleidet würden; die gewöhnlichen Confratelli dagegen könnten allen anderen Nationalitäten angehören.

Der Vorstand beginnt seinen Antrag mit den Worten «Invigilando lo Zucato dependor indegno Guardian della Scuola di misser San Zorzi.»

Er nennt seinen Vornamen nicht; es ist aber doch wohl kein anderer als unser Sebastiano. Sebastiano konnte immerhin nach der älteren laxeren Gewohnheit als Italiener zu dem höchsten Amt in der Scuola gelangt sein; es atmet aber aus dem ganzen Antrag ein so starker nationaler Geist, daß wir geneigt sind, anzunehmen, Sebastiano war ein Dalmatiner von Geburt und schon in seiner Jugend, gegen 1450, mit seinem Vater Giacomo nach Venedig gekommen.

(Capitolo septuagesimo secundo Mariegola della Scuola di S. Georgio e Trifone.)

1453, 29 Ottobre — Domina Isabetta filia ser Jacobi quondam Vittj pictoris de confinio Sancti Proculj et uxor ser Anthonij mezanina chalderarij . . . . Sancti Salvatoris rogavit cartam securitatis commissarie quondam domina Gratiose uxoris . . . . di Nicolaij Vendramino d. Jacobj . . . . . . de ducatis decem auri quos ipse dominus Nicolaus sibi dat pro suvventione maritationis ipsius domine Isabette nunc autem quia ipsos duc . . . . . . recipit . . . . . . magistro Antonio quondam Martinj fabro . . . . . sancti Proculj . . . . . .

(Cancellaria Inferiore — Atti Helmis Francesco c. 107 T.°. Cassa III, Cassella I, Filza 4.)

1476, 30 Agosto — Test . . . . . . ego Agnesina uxor Magistri Jacobi pictoris de confinio Sancti Proculj . . . . . . esse volo meos fideicommissarios Sebastianum eius filium dilectum . . . . . . Residuum vero omnium bonorum meorum . . . . . . dimitto Sebastiano filio meo dilecto . . . . . .

(Sez. Not. — Stella Lorenzo e Miscellanea cedule testamentarie A — Busta 877 N.º 705.)

1527, 30 Settembre — Ser Sebastiano fratello della carità de Jacomo Zucato depentor a san Pruovolo passo de sta vita e fu sepulto a la Celestia con la sua Capa.

1527, 30 Settembre — Muore ser Sebastian de iachomo Zucato depentor a san Pruovolo . . . . . . fu sepulto alla Celestia.

(Scuola Grande della Carità — Ordinario delle Successioni etc.)

1552, 16 Marzo — e codicillo in data 15 aprile 1554.

Testam.: . . . . Io Zuana Relicta messer Zuan Simon da Salla zoijolier e fiolla del quondam messer Lunardo Marcello e della contra al presente de san Severo . . . .

Testis: Io Valerio Zucato musaico fo de messer Sabastian depentor a san felipo Jacomo fui presente ut supra.

(Sez. Not. — Canal Angelo — Buste 209 e 211.)

1534, 9 maij — Susanna filia di Nicolò Loro chiede l' immissione in possesso dei beni lasciati da Catterina Loro figlia del fu Giorgio sua cugina.

Testes: . . . . . et ser Valerius Zuchato quondam ser Sebastianj pictor . . . . . .

(Procurator — Suffragi osia Lettere — Reg.º 27 — C.te 110.)

1467:	Sez. Not. Moisis Giuseppe.	B.ª 726.		
1480:	Sez. Not. Vecijs de Bartolomeo.	B.ª 1040.	N.º 90.
1491:	Sez. Not. Sappa Giovanni.	B.ª 851.	
1491:	Sez. Not. Stella Lorenzo.	B.ª 877.	N.º 867.
1494:	Sez. Not. Gallipoli de Marco.	B.ª 530.	N.º 11.
1495:	Sez. Not. Cavanis Bernardo.	B.ª 270.	N.º 108.
	Sez. Not. Stella Lorenzo.	B.ª 877.	N.º 798.
	Sez. Not. Bagnolo Isidoro.	B.ª 1153.	N.º 86.
1496:	Sez. Not. Florian Pietro.	B.ª 408.	N.º 122.
(Allegato.)			
	Sez. Not. Chiodo Giovanni.	B.ª 201.	N.º 140.
	Sez. Not. Cavanis Bernardo.	B.ª 271.	N.º 504.
1497:	Sez. Not. Stella Lorenzo.	B.ª 876.	N.º 455.
	Ibid.	B.ª 875.	N.º 49.
1498:	Ibid.	B.ª 877.	N.º 812.
1500:	Sez. Not. Cavanis Bernardo.	B.ª 270.	N.º 114.
	Sez. Not. Stella Lorenzo.	B.ª 876.	N.º 640.
	Sez. Not. Cavanis Bernardo.	B.ª 271.	N.º 297.
1501:	Sez. Not. Stella Lorenzo.	B.ª 876.	N.º 608.
	Ibid.	B.ª 877.	N.º 831.
	Ibid.	B.ª 877.	N.º 713.
1502:	Ibid.	B.ª 875.	N.º 207.
1503:	Sez. Not. Florian Pietro.	B.ª 408.	N.º 64.
1505:	Ibid.	B.ª 408.	N.º 173.
1509:	Ibid.	B.ª 408.	N.º 218.
1510:	Sez. Not. Bartoli Pietro.	B.ª 63.	

1511: Sez. Not. Florian Pietro. B.ª 408. N.º 166.
Ibid. B.ª 408. N.º 22 (allegato).
1512: Sez. Not. de Bossis Gerolamo. B.ª 53. N.º 431.
1513: Sez. Not. Zamberti Lodovico. B.ª 1066.
1514: Sez. Not. de Bossis Gerolamo. B.ª 53. N.º 363.
1516: Sez. Not. Florian Pietro. B.ª 2556. Pergamena.
1520: Sez. Not. Pedretti Bartolomeo. B.ª 786. N.º 3.

PASQUALINUS VENETUS

Von Pasqualinus waren bisher zwei bezeichnete Bilder bekannt: eine Madonna im Museo civico zu Venedig und ein Breitbild: Madonna mit Heiligen und einem Donator bei Herrn Nowack in Prag. Es existieren auch einige archivalische Notizen über ihn. Eine hat Pietro Paoletti in dem letzten Heft des eingegangenen venetianischen Kunstblättchens: Bullettino di arti e curiosità Veneziane 1894, mitgeteilt. Da diese Zeitschrift sehr schwer zugänglich ist, drucken wir das Dokument noch einmal ab, etwas ausführlicher und mit Hinzufügung einiger anderer Notizen.

Zwischen den beiden bezeichneten Bildern herrscht ein großer Unterschied des Stiles. Es finden sich aber einige sicher von Pasqualinus gemalte Bilder, die den Übergang von der einen Malweise zur andern veranschaulichen. Das früheste Bild, das im Museo civico mit dem Datum 1494, zeigt den Maler als Schüler des Cima. Dr. Rudolf Burckhardt hat nachgewiesen, daß er einige Einzelheiten der sehr detailliert behandelten Landschaft von Cima übernommen hat. Pasqualinus ist ein guter Zeichner, aber er erreicht nicht die klare Farbenpracht seines Meisters, sein Kolorit ist düster. Charakteristisch für ihn ist die Behandlung der Locken des Bambino; sie sind wie von Holz gedreht; auf dem Gipfel einer jeden Locke ist eine scharfe Öffnung, als wäre sie hineingebohrt.

Etwas später anzusetzen ist das dem Cima zugeschriebene Bild in der Accademia dei Concordi zu Rovigo. Die Landschaft ist ganz wie in dem ersten Bilde, nur sind die Bäume seltner. Die Zeichnung ist nicht mehr von der bronzenen Härte des Cima; die Locken des Bambino sind aber ganz wie die oben beschriebenen.

Als drittes Bild möchten wir dem Pasqualinus die dem Cima zugeschriebene Magdalena in der Galerie Giustiniani alle Zattere in Venedig zuweisen. Die Landschaft ist schon ganz breit behandelt, zeigt aber immer noch die schloßartigen Gebäude in der Art des Cima. Der Gesichtstyp der mit aufgelösten Haaren dargestellten Heiligen nähert sich schon sehr dem auf dem Prager Bilde. Daß die hl. Magdalena von Pasqualinus gemalt ist, erkannte schon vor Jahren Georg Gronau.

Das Bild bei Herrn Nowack ist, wie Th. von Frimmel festgestellt hat, durch starke Übermalungen entstellt. Es ist in weicher und breiter Weise gemalt; an Cima erinnert noch das bei diesem so häufige perlengestickte Mieder der hl. Magdalena.

Die uns bekannten Daten über Pasqualinus sind nicht weit voneinander entfernt. Er muß jung gestorben sein; so erklärt sich auch die Seltenheit seiner Bilder.

Am 20. Januar 1504 erschien Pasqualinus vor dem Vorstand der Scuola di S. M. della Carità und erbot sich, das von der Scuola geplante große Gemälde, das Mariä Tempelgang schildern sollte, auszuführen. Der Vorstand erklärt, noch nie ein anderes Bild von ihm gesehen zu haben, aber sein Entwurf sei durch Erfindung und Zeichnung weitaus der beste von allen eingereichten. Vermutlich hat auch Carpaccio die Zeichnung

damals eingeliefert, die jetzt in den Uffizien ist; eine Vorstudie dazu findet sich in Windsor Castle. Die Zeichnung des Pasqualinus ist nicht erhalten; aber man kann sich eine Vorstellung von ihr vielleicht machen, wenn man das kleine Bild seines Lehrers Cima in Dresden heranzieht.

Pasqualinus bekam den Auftrag; 310 Dukaten wurden ihm versprochen, aber am 6. Dezember 1504 starb er schon. Erst 1537 hat dann Titian das Bild ausgeführt.

Nach Pasqualinos Tode folgen in den Akten einige Auseinandersetzungen mit den Erben, denen eine kleine Zahlung für die Bemühungen des Pasqualinus gewährt wird. Das übrige Geld legte man auf der Bank der Pisani an. Die Sache ruhte bis zum 29. August 1534; das Geld wurde nun wieder flüssig gemacht: Titian bekam den Auftrag. 1538 wird das Bild als vollendet erwähnt (s. unten bei Zampietro Silvio).

In der Brera-Galerie findet sich ein vorzügliches Bildchen, den hl. Girolamo als Büßer darstellend, das man als ein Werk des Cima zu betrachten sich versucht fühlen mag. Aber es trägt auf der Rückseite den Namen des Meisters: Lambertus. Das Bild stammt aus dem Kloster S. Giorgio Maggiore in Venedig; im Anfang des 19. Jahrhunderts wurde es an Eugène Beauharnais abgegeben. Wir finden es erwähnt in einem Inventar der Paramente und Kunstschätze jener Klosterkirche von 1622. Es wird da als Werk des Lambertus bezeichnet. M. Boschini fand es in der Galerie des Klosters; auch er nennt als Autor den Lambertus. Es gibt nun im Notariatsarchiv zwei Unterschriften: Francesco de Pasqualin Lamberto Pictor und Franciscus Lambertus Pictor quondam domini Pasqualini Venetus. Da in Venedig so oft der Sohn im Malen dem Vater folgt, möchten wir den Francesco als Sohn unseres Pasqualinus Venetus ansprechen. Dann wäre also Lambertus der Zuname des Pasqualin, und Pasqualin wäre der Maler des S. Girolamo in der Brera.

1. 1503 (4), 20 zener — Dexiderando . . . . nuj jnsperadi piuj presto da madona santa Maria madre nostra de charita cha de niuna altra ochaxion voler far depenzer uno telero e quello meter in faza de lalbergo sopra la porta, et far la instoria a laude de nostra Dona como la fo oferta al tenpio che segondo el desegnio sera nobelissima cosa etc.

Esendo conparso maistro *Pasqualin da Venexia depentor* davanti de nuj in lalbergo nostro oferedose de voler far simel opera e farla in superlativo grado a tuti suo spexe con largisime oferte como apar per scritura de so mano. E prima che de prexio che nuj de lalbergo li metemo prexio, et non voler danarj fina opera compida, et molte altre condizion como in quella sua scritura apar et per tanto . . . . dita opera se debia dar a far al soprascritto maistro *Pasqualin de Vinexia depentor* con li modi como per la sua scritura apar e de zonta como qui soto sera dechiarito. Et prima che lui abia per sua merzede per el far de dita opera ducati 170 a tutte suo spexe prometando luj de meter bonj e finj colorj, et intterzettera boni zenabrij e finj azurj oltra marinj de li piuj finj se posi trovare e non vardar a prezio potese costar, el qual telaro luj abii a far per el stupendio supra scrito a tute suo spexe como e dito fina posto suxo al suo luogo e chel non posi aver dita sua marzede fina a lopera conpida la qual hopera luj a rechiesto . . . . ani doi e chusi semo contenti. Et perche del dito maistro *Pasqualin* non abiamo visto opera alguna de sua mano simelle a questa che nuj dexideremo de far, ma per la invenzion de el desegnio avemo avuto da luj a mostrato molto melgior de li altrj che se ano meso a questa prova, e per questo lui se oferise che non fazando opera perfeta ita che la piaxa al chapitolo nostro . . . . el predito teller rimanga per conto del

dito maistro *Pasqualin* et luj abia vadagnia per suo marzede solon el legname del telaro e la tella, e non altro.

(Arch. Stato — Scuola Grande della Carità — Notatorio — Registro 253. Carte 68 tergo.)

2. 1503 (4), 28 zener — Io *Pasqualin da Venetia depentor* contra serito nominato son contento e si me obligo a far el dito teler con li modi e condizion che sono notadi alincontro.

(Arch. St. — Sc. Gr. della Carità — Notatorio 253. Carte 69.)

3. 1504, 6 dezembrio . . . . Ett exendo hora hocorso el *caxo de la morte de maistro Pasqualin* che ditta hopera avea tolto a far et al prexente non exendo fin hora stato altra mente provisto nj quelo ad altrj dato a far, et chorendo el tempo, et quest tal danarj restano e stano in diti bancho morti senza algun utele e de amalefizio e dano de esa nostra schuola, edinpero desiderando sempre el ditto miser lion e suo compagni far chosa uttele, laudabele e a benefizio di esa nostra schuola, a deliberato de . . . provederne e pertanto.

Landera parte . . . . che questa tal partida de ducati 170 ch' è posti in ditti bancho de Pixani condizionata, abj a eser e posi eser trato del dito bancho per el ditto miser Lion, e per quelo abj a eser spexi . . . . chomo achadese o besogniase per el far ed eseguir tal pagamento de eso teler, che per hornamento de dito nostro albergo fose fato . . . . . per niuna altra chosa che solum per eso pagamento.

di 6 dezembrio. Reduti nelalbergo a n.° 11 fo balotada dita parte e fo de si n.° 11 e de no n.° 0, e fo prexa. adi 19 zener. Reduto el chapitolo a n.° 31 fo balotada la sora scrita parte e fo de si n.° 29 e de no n.° 2, e fo prexa.

(Arch. Stato — Scuola Grande della Carità — Notatorio — Registro 253. Carte 74 tergo.)

4. 1504 (5), 19 zener . . . . exendo seguitta la *mortte de maistro Pasqualin depentor,* che avea a far uno teler per lalbergo nostro, et exendo conpido i patti che con el ditto se avea rispetto la morte sua, e ristando per i patti el teler con la tela a luj che altro el ditto non aguadagniaria non lavendo compido; et exendo conparso suo fradelo ser Marin rechiedendo qualche premio de el desegnio e de la fatiga per el ditto chorsa solum per hopera piatoxa e per una charita verso el ditto, ase deliberato de azetar a driedo quelo teler de legniame con le tele nel termene se attrova e darli tanto quanto quelo za nj chosto che son ducati 3. gr. 12.

e balotada ditta parte fo de si n.° 11 e de no n.° 0, e fo prexa.

adi 26 dito fo pagato a dito maistro Marin per vigor de dita parte duc. 3. gr. 15.

(Arch. St. — Sc. Gr. della Carità — Notatorio R°. 253. Carte 75.)

5. 1504 (5), 14 februarij — Presentibus preconibus curiae testibus ad infrascripta vocatis habitis specialiter rogatis et alijs. Spectabiles et generosi viri domini Petrus Longo, Paulus Corario et Philippus de Molino honorandi judices curiae Petitionum juxta requisitionem egregij virj ser Leonis Sansono vicarij scholae batutorum sanctae Mariae Charitatis, petentis et requirentis quod ducati centum septuaginta qui repperiuntur in bancho de Pixanis, depositati per ser Nicolaum Brevio, tunc guardianum dictae scolae, conditionati quod darentur quondam magistro *Pasqualino pictori* pro manifatura sive mercede unius telleri fiendi per ipsum pro albergo dictae scolae, prout de dictis partitis in dicto bancho apparet, sub die XXVIII° martij 1504; qui magister *Pasqualinus mortuus est,* et non potuit perficere dictum tellere in execution partis captae in capitulo

dictae scolae, die 6 dezembris proxime preteriti extrahemini ex dicto bancho per dictum dominum vicharium, sive per successores suos et ex ipsis emantur tot imprestiti ad montem novum ad cameram imprestitorum, et ibi ponantur cum ipsamet condicione et obligacione prout erant in dicto bancho de Pixanis. Cum premissa predictus dominus vicarius minime facere possit absque auctoritate presentis judicij, vissa partita preallegata, vissa partita capta in capitulo dictae scolae, et consideratis considerandis per eorum iustitiam et suam difinitivam terminationem vigore sui officij determinando, determinaverunt et declaraverunt, prefacto ser Leono Sansono vichario dictae scholae, nec non guardiano et sociis dictae scholae, qui per tempora reperientur, licentiam et auctoritatem contullerunt quatenus libere valleant et possint extrahere ex dicto bancho de Pixanis dictos ducatos centum septuaginta non obstante dicta condicione apposita super dictis denariis, et ipsos ponere ad cameram imprestitorum ad montem novum, cum dicta condicione et obligacione prout sunt et erant in predicto bancho, et omnia alia et singula facere procurare et exercere in omnibus et per omnia prout superius est naratum et requisitum et declaratum cum modis et condicionibus superius declaratis, omni contradictione et obstachulo remotis causis et rationibus antedictis, et hec determinationis carta semper in sua firmitate permaneat jurata.

(S. T.) Ego Priamus Balanzano Curiae Petitionum et Veneciarum notarius presentem determinationem in libris Curiae insertam mandato suprascriptorum dominorum Judicum petitionum in hanc publicam formam transcripsi et in fidem premissorum me subscripsi signumque meum apposui consuetum.

(Arch. Stato — Mani Morte — Miscellanea Pergamene — Scuola Carità.)

1534, 29 avosto — Cum sit che fin adi 6 dexembrio 1504 per miser Lion Sanson tunc tempori vicario al governo della schuolla nostra de madona santa Maria della Charità per la infirmità de miser Beneto Carlonj vardian grando fosse preso parte che li ducati 170, gr. 5 delli qual fo fatta la partida per el quondam miser Nicolo Brevio vardian grando precedente nel bancho di Pisani conditionati da esser dati a *maistro Pasqualin* depentor per el depenzer de un teler dell' albergo nostro a tutta opera finita, li qual non si pottesse adoperar, ne spender in altro, salvo in satisfar ditta opera, et essendo successa la morte del ditto maistro Pasqualin per la qual foimpedito, et sopra stato al far di quelli, acciò li danari non havesseno a star infrutuosi nel ditto bancho, fosseno tratti, et comprado tanto cavedal de monte nuovo al nome della preffatta schuolla nostra de Charità, restando perhò ditto cavedal, et prò, che de quello seguisse conditionado, et obligado, che mai per alcun tempo possedesse, ne dovesse esser speso in altro, che in satisfar l' opera de ditto teler, over pittura, et ornamento dell' albergo nostro, con espresa libertà al vardian, e compagni che pro tempora se ritroveranno, che non havendo tanto pro seguito, che satisfacesse alla preditta opera, di potter vender esso cavedalin tutto, over in parte, come alla satisfation di quella bisognasse, et perchè ditto cavedal, et prò è sta in bona parte scosso, e posto in monte de ditta schuolla nostra, qual racionabilmente stante la parte preditta, se doveva tenir separato per aplicar segaanter in ogni aiunto alla preditta opera. Però considerando el spettabel miser Nicolò dalla Tore vardian grando esser congrua provision redur ad effetto tal pittura, et ornamento, come se convien al decoro dell' albergo nostro, et come si vede nelli altri alberghi delle Schuolle grande de questa Illustrissima Città, mette per parte de trazer ditti cavedali, et pro del monte, de essa schuolla nostra, et far marcado, et restar da cordo, con sufficienti et famosi pittori, quelli satisfacendo de tal danarj justa la parte del prenominato quondam miser Lion Sanson, et

come meglio, et più espediente li parerà insieme col suo vicario, et vardian da matin, redutti nel nostro albergo della bancha n.º 12. delli agionti n.º 9. posta, et ballottata la sopraditta parte.

Della parte . . . . n.º 21. } et fo presa.
De no . . . . n.º — }

(Arch. Stato — Scuola Grande della Carità — Notatorio — Reg.º 256 — carte 27 tergo.)

6. 1549, 22 novembris — Test. . . . . . . Io Maria fiola del quondam ser Zuan Antonio Michielin et relicta del quondam Pietro de Tiela de Pianezza territorio de Marostega . . . .

Testes: Io pre Thomaso Pasqualin mansionario in san Zuan Chrysostomo fu presente di quanto è soprascritto adi et milesimo soprascripto et fui jurato et pregato.

Io *Francescho de Pasqualin Lamberto pitore* testimonio zurato et pregato.

(Sezione Notarile — Test.ⁱ in atti Francesco Colonna — Busta 252 n.º 165.)

7. 1564, 26 julij — Test. . . . . . . Ritrovandomi io Fiammeta fu fiola del quondam messer Francesco Ruina in Venetia, al presente habitante nella citta di Padova alquanto indisposta, et inferma del corpo, etc. . . . .

Testis: Dominus *Franciscus Lambertus pictor* quondam domini *Pasqualini* civis venetus.

Io *Francesco Lamberto* sopra scrito son stato testimonio iurato et pregato.

(Sez. Not. — Testamenti in atti Paolo Lioncini — B. 605 n.º 79.)

BENEDETTO DIANA

Die erste archivalische Nachricht über Benedetto Diana stammt vom Jahre 1482. Damals wurde er Mitglied der Scuola grande di S. M. della Carità. Am 11. Januar 1486 macht Frusina, seine Frau, da sie zum ersten Male ihrer Entbindung entgegensieht, nach venezianischem Gebrauche ihr Testament. In dieser Urkunde lernen wir den bürgerlichen Namen des Diana kennen: Rusconi. Der Notar der Frusina hieß Leonardo Quagliano. Dieser begab sich an demselben Tage auch zu ihrer Schwiegermutter Gasparina, der Frau des Goldschlägers Apollonio Rusconi, die in derselben Pfarrei, vermutlich sogar in demselben Hause, wohnte; sie wollte gleichfalls ein Testament machen.

Aus den beiden Testamenten und andern Dokumenten ergibt sich, daß der Vater des Benedetto Rusconi und der des Benedetto Diana Apollonio hieß und Goldschläger war, daß beide Benedetto eine Schwester Elisabeth hatten, daß ferner Frusina eine geborene Bozza war, daß sie zum Bruder den Priester Sebastiano Bozza hatte und daß dieser in seinem Testamente einer Nichte gedenkt, die als Tochter des Benedetto Diana erwähnt wird. Bei solchem Befund dürfen wir sicherlich annehmen, daß Benedetto Rusconi und Benedetto Diana ein und dieselbe Person seien. Diana war offenbar der Künstlername des Rusconi. In den Venezianer Notariatsakten finden wir noch eine andere Familie erwähnt, die sich »dalla Diana« nannte; aus Analogie anderer Fälle dürfen wir diesen Namen daraus erklären, daß die Familie auf dem Aushängeschild ihrer Bottega eine Diana gemalt hatte. Welche Gründe aber Rusconi veranlaßten seinen Namen in Diana umzuwandeln, wissen wir nicht.

Vinzenzo Joppi hat gefunden, daß in der Mitte des Cinquecento im Friulanischen einige Maler namens Diana vorkommen; sie entstammen dem Trentino und hatten offenbar weder verwandtschaftliche noch künstlerische Beziehungen zu unserem Maler.

An anderen Orten haben wir die Ansicht ausgesprochen, daß Benedetto Diana ein Schüler des bedeutend älteren Lazzaro Bastiani gewesen wäre, der schon im Jahre 1449 in Venedig als Maler tätig war. So sehen wir denn, daß Lazzaro Bastiani und Benedetto Diana, Lehrer und Schüler, gemeinschaftlich den Auftrag erhielten die drei großen seidenen Fahnen auf dem Markusplatz zu malen. So kann es auch nicht wundernehmen, wenn wir hören, daß Benedetto in einer Preiskonkurrenz zur Ausführung des Banners der Scuola della Carità über Vittore Carpaccio den Preis gewinnt. Im Jahre 1512 bekleidet Benedetto das höchste Amt der Malerschule, das des Gastaldo. Benedetto Diana ist am 9. Februar 1525 gestorben.

1538 war ein Maler namens Zuan Antonio Ruscon in die Bücher der Malerschule eingetragen. Über dessen Beziehungen zu Diana ergibt sich aber nichts.

In den letzten Jahren haben sich noch einige von Crowe und Cavalcaselle nicht beachtete Bilder des Diana gefunden, eins bei dem Conte Contin del Castel Seprio in Venedig: ein segnender Christus in Halbfigur; es ist, ähnlich wie die Assunta in Crema, mit gotischen Lettern signiert: Benedictus Diana pinxit. Ferner eine große, stark übermalte Madonna in der Galerie der Akademie zu Pavia. Ein anderes im Museo civico zu Cremona. Es ist ein frühes Bild; die Madonna sitzt auf einem hohen Throne, umstanden von den Heiligen Benedikt und Johannes dem Täufer; im Hintergrund sieht man eine schöne Landschaft. Die drei Bilder des Diana, welche in den alten Guiden des Sansovino und des Boschini als in venezianischen Kirchen befindlich erwähnt werden, sind spurlos verschwunden.

Keins von den Bildern des Diana kann mit archivalischen Hilfsmitteln datiert werden, mit Ausnahme des interessanten Frühwerkes im Palazzo reale zu Venedig. Dies stellt die Madonna auf dem Throne dar; zur Rechten von ihr steht S. Girolamo, dem zur Seite ein Donator kniet; aus dem beigefügten Wappen erkennt man, daß er zur Familie Pesaro gehörte. Zur Linken der Jungfrau steht S. Francesco; an seiner Seite kniet der andere Donator mit dem Namen Trevisan, wie uns ebenfalls ein Wappen belehrt. Nun stammt das Bild aus der Zecca. Im Jahre 1486 waren aber Ser Jeronimus de cha de Pesaro ser Fantini und Giovanni Francesco Trivisanus ser Baldassaris Massarii monete argenti. Also werden diese beiden das Bild damals bei Diana bestellt haben. Crowe und Cavalcaselle haben die Wappen nicht richtig erkannt und bringen daher fälschlich das Bild mit der Familie Cornaro in Zusammenhang.

Dieses Bild ist noch insofern wichtig, als sich daraus das Schulverhältnis des Diana zu Lazaro Bastiano ergibt. Die Madonna erinnert deutlich an das Verandabild des Bastiano in Wien. Auch die Landschaft und die Heiligen mit den übertrieben kleinen Köpfen zeigen den Zusammenhang mit diesem Maler. Dagegen sind die verwickelten unorganischen Falten der Gewänder eine Eigentümlichkeit des Diana.

MCCCCLXXXII.

. . . qui soto notero i fradeli nostri che sarano rezevudi nel tempo de miser Iacomo Zotarelo guardian grando e compagni, i qual fradeli sarano homeni 100 — adì 22 marzo.

Ser *Benedeto Diana depentor* meso al 5 . . . .

(Scuola grande S. Maria della Carità — Ordinario delle Successioni 1450—1545.)

1485 (6), 11 Ianuarii — Test.

. . . Ego Frusina uxor magistri *Benedicti Ruschoni pictoris* de confinio sancti Gervasii, sana Dei gratia mente, sensu et intellectu ac corpore licet sim pregnans et gra-

vida timens etc. . . . . In quo quidem meo testamento constituo et esse volo meos fideicommissarios et executores huius mei ultimi testamenti dominum *presbiterum Sebastianum Boza* meum fratrem, et suprascriptum magistrum *Benedictum meum maritum* . . . . Item volo et ordino quod dicantur misse sancte Marie Virginis et Sancti Gregorii pro anima mea per dominum presbiterum *Sebastianum Boza* meum fratrem et commissarium infrascriptum . . . .

Residuum vero omnium meorum bonorum . . . . dimitto postumo vel postume uni vel pluribus quem, vel quam, vel quos habeo in corpore meo et postumis futuris nascituris ex me equaliter, si quos contingerit me habere. Et casu quo tempore mortis mee non haberem filios vel filias, volo et ordino quod de bonis meis habere debeant suprascriptus dominus presbiter Sebastianus Boza et Ioannes Boza patronus navis de confinio Sancti Barnabe mei fratres ducati viginti pro quolibet in bonis meis cum hoc quod teneantur solvere restum dotis mee dicto meo marito in quo resto sibi tenantur. Et restum bonorum meorum volo et ordino pervenire debere dicto magistro *Benedicto marito meo*, et suis filiis si quos habebit tempore mortis sue ex quacumque sua uxore . . . . Item assero dotam meam fuisse et esse in contractu matrimonij ducatorum centum septuaginta prout fuerunt testes dominus magister franciscus Surianus sacre teologie professor ordinis Carmilitarum, dominus presbiter Marcus Maza plebanus Ecclesie Sancti Pantaleonis et suprascripti mei fratres, et ser *Appolonius Rusconus* batiauro meus *socer* et alii quamplures. Item dimitto notario meo infrascripto pro suo labore et mercede ducatos duos. Preterea etc. Si quis etc. Signum etc.

Testes: Ego Jachobus q.m Dominizi zirchularius de confinio Sancti Iervaxi testis subscripsi — Ego Nadalinus q.m Dominizi at ofizion zica auro contrata Sancti Zervaxi testis subscripsi.

(A tergo) Testamentum done Trusine uxoris Benedicti Rusconi pictoris de confinio sancti Gervasii scriptum in 1485 mensis Januarii die XI indicione 4.

(Sez.e Not. — Test.i in atti Quagliano Leonardo — B.a 825 n.o 95.)

1485 (6) 11 Ianuarii. Testam. . . . . . .

. . . Ego Gasparina uxor ser *Appolonii* batioro de confinio Sancti Gervasii, sana Dei gratia, mente, sensu et intellectu ac corpore, licet sim senex et impotens, timens etc. . . . .

. . . esse volo meos fideicommissarios et executores hujus mei ultimi testamenti suprascriptum ser *Appolonium* batioro meum maritum, *Benedictum pictorem, meum filium*, et ser Nicolaum de Avantio de confinio Sancti Barnarbe . . . . Item dimitto *Isabethe mee filie* uxori Petri Tarvisani de confinio Sancte Crucis omnes meas camisias et pannos quos habeo ad apportamentum meum . . . .

Residuum vero omnium meorum bonorum . . . . . . dimitto dicto ser *Appolonio meo marito* ad vitam suam tantum, post vero ejus mortem, volo et ordino omnia mea bona pervenire debere supradicto *Benedicto meo filio* quibus commendo animam meam . . . .

Testes: Ego Jacobus q.m Dominizi zirchularius de confinio Sancti Gervaxi testis scripsi. Ego Nadalinus q.m Dominizi al a zeca da loro San Giervaxi testis scripsi.

(Sez. Not.e — Test. in atti Quagliano Leonardo — Busta 825 n.o 128.)

1505, Die 11 mensis Iulij.

In Christi nomine. La Illustrissima Signoria de Venetia da et conciede a far lopera di tre stendardi grandi per la piaza de San Marco a maistro Lazaro Sabastian, et *Benedetto Diana pictori*, i qual siano obligati simul et in solidum ad far a perfection ultima et compimento de dicti stendardi, cum pacti, modi et condition qui sotto notadi et contenuti. Et primo: La prefata Illustrissima Signoria promette a dar ali dicti maistri el cendado cuxido per dicti tre stendardi, cadaun dei qual habia ad esser de longeza braza diexeocto et largo tele tredexe. Promette etiam dar tuto l' oro che intrara nel dorar de i dicti tre stendardi, et dar anchora tuto l' azuro che in quelli metter accadera: Non se obligando a dar alcuna altra cosa pertinente al lavorar de quelli. Et li prenominati maistri siano obligati lavorar dicti stendardi secondo el modello et desegno de Benedeto predicto miorandolo sempre cum le persone sue al meglio che loro saperano et che li fara possibile, et cum suo maistri, over lavoranti e garzoni a tute sue spexe de colle, mordenti, colori, et de ogni altra cosa, che in dicti stendardi intrasse, over dovesse et potesse intrar per perfection de quelli, et de tuti instrumenti, materie et legnami pertinenti et spectanti a lavorar de quelli: siche la Illustrissima Signoria non habi spexa ne cargo de cosa alguna, et dar quelli integramente compidi da mò per tuto el mexe de Decembrio proximo.

E per premio, satisfaction et mercede de l' opera de dicti stendardi la Illustrissima Signoria promette dar aa maistro Lazaro et *Benedeto* predicti ducati duxento et diexe per cadauno de dicti stendardi, che monta in summa ducati siecento e trenta; i qual danari promette dargeli de tempore in tempus et a dì per dì secondo che accadera.

Insuper la prefata Excellentissima Signoria promette a dicti maistri che se al dicto termene li harano ben compidi cum degna, fedel, et perfecta opera dicti stendardi usar cortesia verso ciascadun de loro de darli uno beverazo, secondo la perfection de lopera che non exciedi pero l' amontar de ducati vinti per uno de essi maistri; essendo obligati i dicti dorar i pomi o sia croce che se hanno a metter sopra le antene de dicti stendardi senza premio alcuno.

(Collegio — Notatorio — Reg.º 23 c.ᵉ 149.)

1506(7), adì 7 frever.

El fo fatta al lezion de dar el nostro penello al piuj sufiziente depentor che fose nela tera per far una chosa ezellente chome apar nela parte prexa nel nostro chapitollo adi 28 avosto dove el se mese alla prova e soto scrita dove settrovasemo nel albergo n.º 12.

Ser *Benetto Diana* de sì ballote n.º 8 e de non n.º 4.

Ser Vettor Scharpaza de sì ballote n.º 6 e de non n.º 6.

Adì 13 frever fo fatto linstrumento al chanzelo de meser nadal Regja per ser Bonefazio selia.

(Scuola grande S. Maria della Carità — Notatorio — Registro 253. c.ᵉ 85 t.º)

MDX, adì XXIV marzo.

Exendo sta fatto uno pano da chorpi per maistro Piero e Francesco rechamadorj per prezio de ducati zento e sesanta chome per el marchado apar. Et perche diti maistri Piero e Francesco ano fato zerti lavori de' piuj in dito pano che non era nel marchado, et dimandano zerta quantita di danarj di pij del suo marcha e per diti

lavori fati di piuj ut supra visto per el spetabel miser Jeronimo Zio vardiam grando diti lavorj fati di piuj mete per parte chel se possi comprometer con diti maistri in mser pre Sidro piovan de Santo Apostolo, et im miser Alvixe Enzo, im maistro *Benetto Diana* i quali abino a dezider e termenar quanto die aver diti maistri per diti lavori fati di piuj, et perche con difichulta se pol trovar tui i compagni de lalbergo al far de dito compromesso e reduto nelalbergo nostro segondo el solito compagni n.º 13 fo prexo chel sia dato liberta a miser Ieronimo Zio vardian grando che lui se possi comprometer con diti maistri in nej diti miser pre Sidro e miser Alvixe, e mistro *Benetto* per nome de la schuolla nostra. — de la parte n.º 13 — de non — n.º 0 — e fo prexa.

(Scuola Grande di S.ta Maria della Carità — Notatorio R.º 253. c.e 102.)

1512, 20 octobris.

In Collegio Magnificorum Dominorum Provisorum Comunis in quo interfuerunt magnifici domini Sebastianus Mauroceno, Marcus Maripetro et Nicolaus Salamono dignissimi Provisores Comunis, et spectabiles Domini Donatus Mauro, et Petrus Marcello honorandi Justicieri veteres laudata fuerunt et approbata suprascripta sex capitula noviter descripta in hac presenti matricula, jubentes et mandantes quod ab omnibus pictoribus observentur.

Bartolomeus Darmano notarius m.to subscripsi.

Li quali sie Capitoli fono prexi in Capitolo di depentori soprascripti, in tempo de magistro *Beneto Diana* gastaldo et deli soi compagni, et fono in ditto suo tempo ratificati tutti sie capitoli come i stano.

(Arch.º di Stato in Venezia — Matricola pictorum quod extat — Arte dei depentori — Busta 103.)

1513 die VII mensis Aprilis inditione prima Rivoalti.

Quapropter ego Maria olim filia quondam ser Mathei de Segna linarolli magistra a cendatis de confinio ad presens sancti Barnabae . . . . instituo et esse volo meos fideicommissarios . . . . et magistrum *Benedictum Diana pictorem.*

(Sez. Not. — Test.i in atti Trina Gregorio — Busta 960. n.º 533.)

1517 (8), 17 februarii. — Testam. . . . . Ego soror Antonia relicta quondam ser Lunardi murarij de confinio Sancti Martini . . . .

Testes: Io presbiter Nicolò Abiamo fui presente al presente testamento.

Io *Beneto Diana depentor* fui presente al sopracrito testamento.

(Sez. Not. — Test.i in atti Bartolomeo Pedretti — Busta 786. n.º 20.)

1518, 30 novembris — Test. . . . . . . Ego Philippus a Columbina q.m ser Francisci de confinio Sancti Bartholomei Venetiarum . . . .

Testes: Venerabilis dominus presbiter Vincentius de Sanctis de Sanctis de Venetijs, ser Johannes q.m ser Venture de Martinellis de confinio Sancti Cantiani et ser *Benedictus Diana* q.m ser Apolonij de confinio Sancti Joannis novi . . . .

Io *Beneto Diana* fu testimonio ut supra.

(Sez. Not. — Test.i in atti Bernardo Cavagnis — B.a 271. n.º 283.)

1518 (9), 2 Ianuarij — Testam. . . . . . . Ego Thomasinus de Muis quondam Ser Georgii protus pulveris domus Arsenatus illustrissimi Dominij Venetiarum habitator in contrata sancti Blasij . . . . deputo commissarios ser Petrum Leonem estimatorem lignaminum ad domum arsenatus et ser *Benedictum Diana pictorem* . . . .

(Sez. Not. — Test.i in atti Giovanni Francesco Pozzo dal — Busta 765. n.o 247.)

1524(5), adì 9 fevrer.

Ser *Benetto Diana* depentor passo de questa vita, et non feze a saper ala Schuola nostra chossa alguna, et dio li perdoni, et li dia requia e reposso alanima sua.

(Scuola grande S.a Maria della Carità — Ordinario delle successioni — 1450—1545.)

1531, 8 agosto. — Test. . . . . Ego presbiter Sebastianus Bozia plebanus moderans ecclesie Sancti Pantaleonis Venetiarum . . . . Item dimitto Helisabethe filie quondam ser *Benedicti Diana* nepti mee ducatos quatuor.

1531 (2), 6 februarii.

Codicillo del messer pre Sebastian Boza piovan de San Pantalon de Venetia.

Anno ab incarnatione Domini nostri Iesu Christi millesimo quingentesimo trigesimo primo indictione quinta die vero martis sexto mensis februarii Rivoalti. Item casso et anullo el legato facto a Isabeta fiola che fo de ser *Beneto Diana*, et voio et lasso che Diana sua fiola al tempo del suo maridar habia ducati diexe . . . .

(Sez. Not. — Test.i in atti Antonio Spitti B.a 874 — testamento e codicillo uniti n.o 457.)

1538.

Zuan Antonio Ruschon per virtù del mandato de dar per la segonda tansa L. 2 : 12.

(Libro di tanse (3 foglio). Arte dei depentori B.a 103.)

Massarii monete argenti.

Intravit secundo Januarii 1485 — ser Franciscus Bondumerio quondam ser Johannis — refutavit . . . . augusti 1486.

Intravit XII Iulij 1486 — ser *Ieronimus* de cha de *Pesaro* ser Fantini.

Intravit XI augusti 1486 — ser Ioannes *Franciscus* Trivisano ser Baldessaris.

Intravit XII Novembris 1487 — ser Christophorus de Canale ser Luce.

(Segretario alle voci — Elezioni del Maggior Consiglio 1466—1502 Reg. 6 c. 28.)

GIOVANNI MANSUETI

Die erste Nachricht über Giovanni Mansueti stammt von 1485. Sein Vater hieß Nicolò. 1489 macht seine erste Frau Laura ihr Testament, weil sie ihrer Entbindung entgegensieht; als Zeugen sind unterzeichnet Gentile Bellini und Cristoforo da Parma (s. oben). 1504 wohnt Mansueti schon im eigenen Haus in S. Sofia. 1506 macht seine Frau Laura ein zweites Testament; sie spricht von ihren Töchtern Cecilia und Vittoria. In den folgenden Jahren wird Mansueti gelegentlich in Urkunden erwähnt; von 1514

haben wir ein Autograph von ihm über die Steuer seines Hauses. Im Jahre 1515 hören wir von seiner zweiten Frau Camilla. Diese macht ein Testament, in dem sie eine ewige Lampe vor dem Bilde der hl. Katharina stiftet. Laura wird bald nach ihrem zweiten Testament gestorben sein.

1524 schenkte er dem Gemahl seiner Tochter einen Teil seines Hauses, welches er ihr, als sie sich im Jahre 1513 verheiratet, rentenfrei oder als Mitgift mitgegeben hatte.

Am 26. März 1527 wird der Name des Maistro Zuan Mensue Depentor in der Mitgliederliste der Scuola grande di S. M. della Misericordia wegen Todesfalles gestrichen.

Man muß, wie wir schon andeuteten bei Gelegenheit der Vivarini, die Identifizierung von abweichend geschriebenen Namen mit den normal geschriebenen auf die Fälle beschränken, wo sich die Abweichung streng in den Gesetzen des venezianischen Dialektes hält. Nun ist das Auslassen der Endsilbe to, ti, ta im Participium perfecti im Venetianischen ganz gewöhnlich; dafür wird der Endvokal betont. An vielen Straßenecken Venedigs liest man «Rio terrà», italienisch: Rio interrato. Sicher ist also mit dem Mensue unser Maler Mansueti gemeint; er ist also wenige Tage vor dem 26. März 1527 gestorben. Dies wird noch dadurch bestätigt, daß am 1. Juli 1528 seine Witwe Camilla und seine Tochter Cecilia in ihren Testamenten angeben, daß Zuane tot sei.

In seinen letzten Jahren hatte Mansueti für die Scuola grande di S. Marco drei große Gemälde gemalt mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Markus. Zwei davon befinden sich jetzt in der Accademia zu Venedig; das dritte, von gleicher Höhe, aber erheblich geringerer Breite, hängt in der Brera. Die Scuola hatte dem Maler bei seinem Tode noch nicht den ganzen, für das letzte dieser Gemälde bedungenen Lohn bezahlt. Die Erben strengten deswegen einen Prozeß bei dem Magistrato della Giustizia vecchia, der Aufsichtsbehörde über die Malerzunft an, und gewannen ihn. 1531 spielt der Prozeß noch. Man weiß übrigens nicht, welches der drei Bilder das letzte gewesen sein möchte.

Bei der Steuereinschätzung von 1538 ist das Haus zu S. Sofia noch im Besitze der Erben. In demselben Jahre kommt in der Scuola di S. M. della Misericordia zum Vorschein, daß ein Betrüger in einem der Bücher der Schule den Eintrag von dem Tode des Mansueti gelöscht und statt seines Namens den des Zuan Saranton geschrieben hatte, um die Vorteile der Erben des Mansueti den Verwandten des Saranton zuzuschieben. Der Betrug wurde entdeckt, als sich die verarmten Töchter des Mansueti an die Scuola um eine Unterstützung wandten.

Im Jahre 1551 starb in hohem Alter seine Witwe Camilla und 1566 seine Tochter Cecilia, 79 Jahre alt.

Die Bilder des Mansueti sind häufig; man erkennt sie leicht. Signiert sind viele, datiert aber nur eins mit dem Jahr 1500. Es gelingt aber, das Datum der beiden Bilder im Wiener Hofmuseum zu bestimmen in derselben Weise, in der wir die Werke des Bonifazio datiert haben.

Auf den beiden Bildern sind dargestellt die aufrechtstehenden Heiligen Lorenzo, Sebastian, Girolamo und Francesco. Im Hintergrund sind an Säulen angebracht die Wappen der Familie Loredan und Barbaro. Auf den Fußboden findet man mehrere Buchstaben gezeichnet. Nach Analogie vieler anderer solcher Inschriften an Gebäuden, Brücken und Bildern in Venedig bedeuten diese je zu zweien zusammengeordneten Buchstaben die Anfangsbuchstaben der Vor- und Zunamen eines Patriziers. Zwischen diese beiden Buchstaben hätte ein kleines Wappen des Edelmannes hineingemalt werden sollen. Das hat der Maler hier aber nicht getan. Da wir nun wissen, daß die beiden

Bilder aus dem Magistrat del Cataver stammen, so suchen wir in den Listen des Secretario alle Voci unter der betreffenden Rubrik die Namen des Lorenzo Barbaro und Girolamo Loredan, die voll ausgeschrieben über den Wappen stehen, auf. Wir finden so, daß die Bilder im Jahre 1497 gemalt wurden und daß die Buchstaben später, ganz wie wir es bei Bonifazio gefunden haben, 1499 und 1500 aufgesetzt wurden.

1485, 22 Julij — Testam. . . . . . .

Quapropter ego Maria ad presens uxor spectabilis domini Petri Lauredano quondam magnifici domini Francisci de confinio Sancti Cancianj . . . .

Testes: Io Vector fo de Nicolò di Mansueti testimonio pregado e zurado fui presente ale chose sopraschrite et de mia man propria me sotoschrissi.

Io *Zuane fo de Nicolò di Mansueti* testimonio pregado e zurado fui prexente ale cose sopraschritte et et (sic) mi de mia man scrisi.

(Sez. Not. Test.ⁱ in atti Lodovico Talenti. — Busta 956. n.º 485.)

1489, mensis Iunij die ultimo — Testam. . . . . .

Ego *Laura* filia q.ᵐ ser Iacobi Longini et uxor *ser Ioannis de Mansuetis pictoris* de confinio sancti Juliani mente et corpore sana licet ad presens sim gravida volens bona mea ordinare etc. ad me vocari feci presbiterum Laurentium Stella Venetiarum notarium infrascriptum, ipsumque rogavi ut hoc meum scriberet testamentum etc. In quo constituo . . . . meos fideicommissarios suprascriptum maritum meum et dominam Ceciliam ejus matrem etc. Et volo et ordino corpus meum sepeliri debere apud ecclesiam sancti Hieronymi silicet extra monasterium, et indui habitu beate Virginis Marie. Item volo quod celebrentur misse sancte Marie et sancti Gregorii pro anima mea per dominum fratrem Albertum priorem fratrum heremitanorum Padue. Interrogata de hospitalibus etc. dixi nil velle dimittere. Residuum vero omnium bonorum meorum etc. dimitto suprascripto ser *Ioanni de Mansuetis marito meo.* Verum si in futurum haberem filios vel filias ipsos et ipsas recommendo dicto patri suo, qui tam pater sit dominus et possessor liber dicti mei residui tam habendo filios vel filias, quam non habendo, preterea etc.

Testes: Io *Zentil Bellin* chondam miser Jachomo testimonio sottoscrissi.

Io *Cristofolo da Parma depinitor* testimonio sottoscrissi.

(A tergo.)

Testamentum domine Laure filie q.ᵐ Iacobi Longini.

(Sez. Not. Test.ⁱ in atti Lorenzo Stella B.ª 877. n.º 862.)

1502(3), 5 februarii. — Testam. . . . . . . Ego Cassandra Barelli relicta magistri Jacobi carpentarii de confinio sancte Sophie . . . .

Item dimitto Gaie sorori *ser Ioannis de Mansuetis pictoris* unam peliciam, unam camisiam novam et unum vardacorum panni beretini in signum amoris et charitatis . . . . .

(Sez. Not. Test.ⁱ in atti Bartolomeo Cervario. B.ª 295. n.º 28.)

1504, 17 avosto. . . . . Ser Zuane Fineti fo del ser Alberto si chiama suzo uno lavorier si depiera chomo de legniame i soto tera chomo sopra tera si fato chomo afar, el qual lavorier a fato over fato far ser *Zuanne di mansueti*

depentor in una propietà posta nel confin de Santa Sofia la qual propietà confina con le propietà del dito ser Zuan Fineti.

1504, adì 26 agosto — Vachuo io Zuan Fineti el soprascrito chiamor in tutto e per tutto.

(Giudici dell' Esaminador — Investizion. Reg. 11. c.e 70.)

1506, 7 marcii. — Testam. . . . . . . Ego Laura uxor ser *Zanini Mansueti pictoris* de contrata sancte Sophye . . . . lasso a mio nevodo Francesco ducati quaranta in anni sie et possendoli avanti aver laro piui caro el qual lo in luogo de fiol tolto in luogo de mia fia *Zicilia* ala sua morte: lasso a mia fiola *Vitoria* per suo maridar over monechar ducati duxento . . . . . .

Commissarii veramente mie lasso el dito mio marido messer Andrea Barella et messer Lorenzo da la Torre . . . .

. . . Ego Isidorus Bagnolo plebanus sanctorum Apostolorum et Canonicus sancti Marci, notarius Venetiarum complevi et roboravi.

(Sez. Not. Test.i in atti Isidoro Bagnolo. B.a 1153. protocollo c.e 45.)

1508, 2 octobris. — Testam. . . . . . Ego Marcus Pelegrino quondam domini Antonj de confinio sancti Severi . . . .

Testis: Io *Zuane di Mansueti depentor* testemonii zurado scrise.

(Sez. Not. Test.i in atti Priamo Busenello — Busta 66. n.o 312.)

1509, die 19 septembris.

Spectabiles et generosi viri domini Thomas Donato et Vincentius Pisano domino Ludovico Barbadico tertio tunc absente, honorandi judices petitionum de consensu et voluntate partium infrascriptarum petentium ratificari et confirmari debere quamdam sententiam arbitrariam de iure et de facto latam inter ser Jacobum de Fornariis uti commissarium quondam ser Marini Morati quondam ser Johannis una cum ser Laurentio de Fornariis fratre suo pro quo promisit de rato ex una, et magistrum *Iohannem de Mansuetis pictorem* uti commissum et procuratorem domine Camille uxoris suae uti donatariae dono Ceciliae ejus matris residuariae predicti quondam ser Marini Morati scriptam et in publicam formam redactam manu ser Gerardi de Noriis de Calverola publici notarij sub die 22 mensis augusti presentis millesimi . . . .

(Giudici del Petizion — Sentenze a giustizia R.o 210. c.e 126 t.o)

1509 (10), 3 februarij — Testam. . . . . . Ego Marcus Pelegrino quondam domini Antonij de confinio sancti Severi . . . . . .

Testis: Io *Zuane di Mansueti depentor* testimonio zurado subscripsi.

(Sez. Not. Nod. Busenello Priamo Busta 66, allegato al n.o 312.)

Iexus Maria, 1514, adì 10 avosto in Venetia.

Condizion dada per mi *Zuan de Mansueti* de una mia chaxa posta in confin de Santa Sofia, la qual chaxa xe in do afitazion una partte a fito ducati 6 a lano e laltra abitava mi, quela che abitava mi lo dato in dota a mia fia, e mio zenero abita lui dentro.

1514, adì XII avosto a presenta a mi Tom. . . . . Michiel ai X Savij et zurado per el dito Daniel Dandolo ali X Savij. per

per decima de chaxe . . . . l. — s.di 2. dep.

Tratto de la fia. V. c. 748 . . . . l. — s.di 2. dep.

(Dieci Savi sopra le Decime in Rialto. Estim. 1514. B. num. nuov. 68.)

1515, 25 martii — Testam. . . . . . . Ego Camylla quondam domini Joannis Morati et uxor magistri *Joannis de Mansuetis pictoris* de confinio sancte Sophie . . . . Et residuum meum deveniat cui vel quibus tempore mei obitus de iure pervenire et devenire debet; quos meos heredes et residuarios qui pro tempore erunt obsecro et rogo quod sibi placeant tenere unam lampadem accensam singulo die tempore et hora missarum ad laudem Dei et domine sancte Marie Virginis ejus matris et domine sancte Catherine et illius Angeli rotham tenentis qui semper habeant custodiam anime mee et meorum heredum hoc tenere debeant si voluerint mei heredes coram dicto telario seu imagine sancte Marie et aliorum Sanctorum, sicut ego teneo in vita mea ad quod tamen dictos meos heredes non obligo sed volo dumtaxat tantum faciant quantum erit ad sui placidum. Item volo et ordino quod usque quo meus maritus magister *Ioannes de Mansuetis* vixerit non molestetur in aliquo a meis heredibus aliqualiter seu aliquo modo in petendo et requirendo meam hereditatem; salvo filia mea Cecilia et alii filii mei si habuero, et vivent post mei obitum . . . .

Testis: Io Salvi de Zuane Samier . . . .

(Sez. Not. Test.i Martino de Callegari, Pacco 253 b. allegato alla busta n.o 253.)

1524, adì 27 avosto.

Io *Zuane di Mansueti depentor* contento sia trato da mio conto una chaxa a santa Sofia che tocha per fito per duchati quatro et quela sia mesa a conto de ser Lazaro Roso taiacalce per avergela data in dota, come apar per la charta de man de ser Martin condam ser Recupato di Chalagari nodaro a di 3 freber 1512 conmenca le prime decime se metera per avermi paga le pasade.

Io Alvixe Sorgin manser del offitio per nome de maistro Lazaro Roso taiachalze qui prexente per non saper lui schriver me prego fese dita sotoschrizion contento de quanto e sopraditto.

(Dieci Savii sopra le decime a Rialto — Estimo 1514, Reg. 1232. c.e 15 t.o.)

1526, die 6 septembris. — Testam. . . . . .

Ego Camilla filia ser Laurentij a Ture et uxor ser Aloysii Sivela de confinio Sancti Servuli . . . .

Testis: Io *Zuane di Mansueti depentor* fu tistimonjo iurado e pregado.

(Sez. Not. Test.i in atti Bartolomeo Barone de Grigis Busta 542. n.o 152.)

MDXXVII, adì 26 marzo.

Ali magnifici et excellentissimi Signori Capi de lo Eccellentissimo Conseglio di Dieci vien suplichato per li fedelissimi messer Phelipo Cavaza vardian grando et compagni de la Scuola de Madona Santa Maria de Valverde madre de misericordia che

la infrascritta election per loro fata in luogo de morti et messi fuora sia per questo Exellentissimo Conseglio confermata, et ala gratia dele quali humiliter si ricomanda.

In luogo de li contrascripti fo messi fuora. . . . . maistro *Zuan Mansue depentor* . . . .

(Scuola grande di S. Maria della Valverde o Misericordia, Not. n.º 166. c.e 190.)

1528, 1. Julij — Testam. . . . . . . Ego Zilia filia *quondam magistri Johannis de Mansuetis pictoris* . . . . esse vollo meam solam commissariam et hujus mei testamenti exequtricem D. Camillam matrem meam honorandam . . . .

(Sez. Not. Test.i in atti Daniele Giordan B.a 504. n.º 136.)

1528, 1. Julij. — Testam. . . . .

Allegato — Ego Camilla relicta q.m *magistri Johannis de Mansuetis pictoris* . . . . esse vollo meam solam commissariam et hujus mei testamenti exequtricem Ziziliam filiam meam. . . . .

1530, 6 marzo.

Fu senttenttiatto la schuola nostra la lano pretteritto ala Justizia Vechia ad instanttia de la fiola ett eriedj del quondam ser *Zuan di Mansuetti depenttor* in ducati 51 per partte per causa del quadro fatto per il domino quondam ser Zuan da esser posto nel albergo nostro, ett avendose dolutto da essa senttentia al officio Signorj audittorj vechij, quelj visti i capitoli per la ditta schuola ett havere produtti, ett testemonj ett zaminattj parimentte le hobelazione fatta per lei che la schuola nosta debi asenttir al marchado allias fatto per le spectabel messer Anttonio di maistrj fo gurdian grando de la schuola nostra a ttempo del suo guardianatto insieme con i spectabeli do. Vettor Ziluol e Jacomo de Dardanj proveditori sopra la fabricha et sattisfar esso marchado, att debbj esser preso per la schuola nostra i ducati 30 o circa che confeseno aver hautto a contto ett per partte de quelo ett essi Signorj audittorj in conttradittorio Juditti levola suspen la suspension ne fin hora e seguitto eltro per modesta de queli che prochureno per esa fiola ett eriedj che fra li quali e il nostro carissimo fradelo D. Lorenzo di Fornarj ett dovendosi metter fine a questa matterja ett maxime havendo la prottexion del el preditto messer Lorenzo, ett esendo convenientte creder che i prefatti messer Anttonio di Maistri, messer Vettor Ziluiol, messer Jacomo de Dardanj se redusse a marchado con il prefatto quondam maistro Zane et per zesar le spexe de litte e de charattj queli se conveneja exborsar volendo la appelattion de la senttenttia, ett per molttj alttrj respetti ben nottj a cadauno di questo albergo convenir a qualche acordo, e per ho, Landara partte che mette el spectabel messer Marcho da la pigna Vardian grando ch'el sia da liberttà a lui insieme con lo avicharjo ett schrivan ett do de la bancha, zoe ser Ttomaso di Conttj, ser Agustin horttiga, uno de zontta ser Jacomo da pergo quelj fo chavadj per sortte de ttrattar achordo con li preditti heriedj fino ala summa de la sua hoblbattione ett farli quel pagamentto che a lor melgio parera ett conseguentte ttuor il quadro a la schuola fazendollo metter el locho deputtado per esso quadro.

(Scuola Grande di S. Marco Notatorio 18. c.e 51 t.º e 52.)

1531, 5 Marzo.

Esendo la schuola nostra in deferentia com la moier de ser *Zan di Mansueti debenttor* zache el quadro el qual fu fatto far per meter in albergo ttra ttuti duj balchoni et li forno dado duc.ti 30 per chapara per . . . . . . i zoni pasadi et le compase davanti el Vardian messer Lorenzo di Fornerj per nome de la dita dona con una diligazion con sit che la schuola dieba perder la capara, over dj far del quaro quelo li par over darli li ducati 130 segondo como dise sta el suo marchado, et cusi forno meso una partte chel Vardian avese el chargo de pottese chon prometer over andar al palazo far lui quelo li par, et chusi fo bolottado la partte de sì n.º 22, de no numero uno.

(Scuola Grande die S. Marco Notatorio 18 c.e 63 t.º).

1531, 5 Novembre.

Nota di quello che dice ser Oliver Foresto nostro affitual haver dato a Conto del suo fito all' infrascriti qual dice che non gli e sta messo a Conto. Videlicet contadi a ser Valerio de Negron R per conto d' un teller che fece el quondam magistro *Zuane di Mansuetj depentor* suo suoxero alla Scuola duc.i 6.

(Sc. gr. di San Marco Busta 83. — Bottega a S. Bartolomio.)

1537, 19 gennaio.

Per ubidir le Magnificentie Vostre, magnifici Signori Dieci Savij in nexicuzion dela parte mesa nel enzenlentissimo Conzeio de Pregadi, io Lazaro Roso taia cabze dago la mia prexente condition como mio atrovo aver in la contra de Santa Sufia una caxeta, la qual abi in dota da maistro *Zan Masuti depentor* la qual . . . . . (*si trova*) ale dezime per ducati 5 et cussi io la dita intuna altra mia condizion la qual son per mio uxo et stago dentro con la mia fameia la qual son vechia et manaza ruina sio non stese dentro et volerla afittar non troveria zerto ducati 4: altro non mi atrovo solon ale Magnificente Vostre me richomando.

1537, adì 19 zener — Recevuta per mi Leonardo Morosini a X Savij.
Filippo Foschari ali x Savij.

Caxa ducati 5 . . . . per decima fo 15.

(Dieci Savì sopra la Decima in Rialto — Estimo 1537 — Condizion Cannaregio B. 96 n.º 195).

1538, 1º giugno.

D.ª Camila di Mansueti fo consorte ser Zuane die dar:

adì primo Zugno 1538 per ser Zuane di Mansueti per num.º 103 . . . . c. 1055 — Lire — s.di 1. den. 2. picc. 13i.

(Nella stessa pagina a destra)

per condition Canaregio — c. 414 — Lire — s.di 2. den.i 9 — picc.i 19.

(X Savi sopra le Decime = Quaderno trasporti detto Fià, Redecima 1514, Reg. 1470 c.e 298.)

---

6. S.ta Sofia.
Zuan di Mansueti die dar per decim di case Lire — s.di 2 denari — piccoli —
(Nella stessa pagina a destra.)
Die haver adì 27 avosto 1524 per m.ro Lorenzo Rosso taiacalze.
per n.o 103 . . . . . . c. 588 L. = s.di — den.i 9 — picc.i 19.
1 giugno 1538 — per D.na Camila di Mansueti relicta ser Zuane.
per n.o 103 . . . . . . c. 298 L. = s.di 1. — den.i 2 — picc.i 13.

(X Savi sopra le Decime in Rialto — Quaderno Trasporti detto Fià, redecima 1514, Reg.o 1472 c.e 1054 t.o.)

1538, 17 agosto.

Esendo sta mostrato efetualmente a la bancha e zonta reduta al numero de venti per messer Paulo Ruberti sindico qualmente le sta rasado e depenado el nome de uno ser *Zuan da Mensue depentor* tolto de la Schuola nostra adi 25 Marzo 1527 apar in Notatorio a c.e 190 et ne la Mariegola che sta nel scrigno e nel loco suo posto el nome de ser Zuan Saraton quondam ser Alvixe el qual tamen Zuane è defonto ed a lasado alquante povere fiole; ita che stante tal depenazione dite povere fiole sariano excluxe dali benefizij de la Schuola nostra, perho volendo el spetabel meser Alvixe Maza levar via ogni ingano e fraude chomesa mete per parte chel dito nome de *Zuan mensue* sia refato nela mariegola ne la qual e sta casado e depenado e posto al loco suo e levado via el nome del soprascritto ser Zuan Saraton qual e sta meso nel suo loco per non se trovar ne in notatorio ne in altro luoco chome è justo e chonveniente, et azò dite povere fiole orfane posano galder el benefizio che galder poleno le fiole de nostri fradeli defonti.

de la parte de si . . . . n.o 18.
de no . . . . n.o 2.

adì 27 avosto 1538.

Li ezelentisimi Signor Capi delo Inlustrissimo Conseglio di Dieci, essendo stati avanti Sue Signorie in contraditorio el spetabel Vardian e conpagni ala Bancha de la Schuola dela Mixericordia da una parte et da l' altra Zuan Saraton quondam Alvixe per chauza de una parte prexa fra la dita Bancha e Zonta desa Schuola adì 17 del prexente mexe de la qual si doleva el ditto Zuane ch' el sia sta deliberato dover eser levato via el suo nome de la Mariegola, et refato in quel luogo il nome del quondam *Zuan Mensue depentor* et che dicano li prefati Vardian e chonpagni prima era nel medemo luogo et esta rasado e depenado, intexa ben e chonsiderada ogni chosa ano lauda et aprobato la parte soprascritta chome deliberazion fata chon iustizia per le caxon in quela dechiaride, imponendo li medemi Vardian e compagni presidenti de la ditta Schuola dela Mixericordia che usino chua e diligenzia in ben inquerire e veder si nela sua mariegola altri simili ingani et fraude si trovano et esendone debano far el medesemo che dela prexente ano fato come he chonveniente . . . .

(Scuola grande di S.ta Maria della Valverde o Misericordia. Notatorio 166 c.e 327.)

1551, Die 26 Augusti.
Madona Camila di Mansueti vechia e sta molti mesi amalà. Santa Sophia.
(Provveditori alla Sanità Necrologio n.o 2.)

1566, Die 11 Decembrio.
Madona Cicilia di Mansueti de ani 79 amalà za molti zorni Santa Sofhia.
(Ibid. Necrologio n.o 9.)

Offitiales de Cathavere.

Menses 16 — Per quatuor manus electionis — 3. Officiales.

	Juravit:	Auf den Bildern in Wien.
Nobilis vir ser Gasparus Contareno quondam ser Francisci electus ad ipsum officium	XXI Octobris 1495.	Fehlt.
Nobilis vir ser *Laurentius Barbaro* quondam ser Antonij	XVIIII Aprilis 1496.	Voller Name und Wappen.
Nobilis vir ser *Franciscus Delphino* quondam ser Joannis	XXIII Junij 1496.	Der heilige Franciscus.
Nobilis vir ser *Hieronimus Lauredano* quondam ser Dominici . .	XXI Februarij 1496.	Voller Name und Wappen.
Nobilis vir ser Joannis Albertus Contareno quondam ser lucae .	XVIIII Augusti 1497.	Fehlt.
Nobilis vir ser Petrus Cornario quondam ser Federici	XXIII Octobris 1497.	Fehlt.
Nobilis vir ser Jacobus de Priolis quondam ser Dominici	XXI Junij 1498.	Fehlt.
Nobilis vir ser Petrus Donato quondam ser Nicolai	XVIIII Decembris 1498.	Fehlt.
Nobilis vir ser *Aloisius Lauredano* quondam ser Dominici	XXIII Februarij 1498.	. A . . L .
Nobilis vir ser *Peregrinus Memo* quondam ser Andrea	XXI Octobris 1499.	. P . . M .
Nobilis vir ser *Pesarus de Ka de Pesaro* quondam ser Bernardi .	XXIIII Octobris 1499.	. P . . P .
Nobilis vir ser *Victor Valaresso* quondam ser Jeronimo	V Maij 1500.	. V . . V .
Nobilis vir ser *Hieronimus Faletro* quondam ser Aluisij	V Maij 1500.	. I . . F .
Nobilis vir ser *Aluisius Longo* quondam ser Nicolai	XXV Maij 1500.	. A . . L .
Nobilis vir ser *Jacobus Michael* quondam ser Francisci	XXV Februarij 1500.	. I . . M .

(Archivio di Stato in Venezia — Segretario alle Voci — 1491—1524 — Volume n.º 12 — Carte 13.ᵗᵒ)

GIROLAMO MOCETTO

Girolamo Mocetto entstammt einer alten Muraneser Familie; schon seit 1389 finden wir in den Akten des Podestà von Murano wiederholt den Namen Mocetto, ebenso in der Mariegola der Scuola di S. Giovanni Batt. in Murano. Zu hoher Bedeutung in seiner Vaterstadt gelangte der Urgroßvater des Girolamo, der Glasfabrikant Antonio Mocetto. Ein umfangreiches Aktenfaszikel über seine Erbschaft findet sich im Archiv des Museo civico in Murano. Wir können daraus nur weniges hier mitteilen. Antonio hatte sechzehn Kinder; auch Sklaven waren in seinem Besitze. In diesen Akten wird

1458 zum erstenmal unser Girolamo Mocetto genannt; er war damals noch ein kleines Kind. Der Arzt Mag. Luzianus bescheinigt seine Geburt.

Antonio hatte einen Sohn Nicolò, dieser einen Sohn Andrea. Girolamo war der Sohn des letzteren Sohn.

1465 kauft Ser Nicolo dalla Pigna, der, wie wir im vorigen Beihefte mitteilten, der Familie Licinio entstammte, ein Haus von Nicolò Mozetto, dem Großvater unsers Malers.

Von 1493 haben wir eine Quittung an die Scuola della Carità für eine Geldunterstützung, die Girolamos Frau Angela bei ihrer Heirat bekommen hatte. Girolamo wird nur seine Jugend in Murano verbracht haben; 1514 finden wir ihn in Venedig, er wohnte im Hause des Patriziers Morosini.

Es gab noch andere Mocettos in Venedig, so einen Zanetto und den Fischer Pasqualin. 21. August 1531 machte Girolamo sein Testament; er nennt dann seinen Sohn Domenico, der aber nicht in Venedig wohnte.

In der Kirche SS. Nazaro e Celso zu Verona findet sich ein Triptychon des Girolamo und in S. M. del Organo eine Altartafel. Aus den Akten des Estimo läßt sich aber nicht nachweisen, daß sich der Maler längere Zeit in Verona aufgehalten hätte. Es war aber eine Familie Mocetto auch dort ansässig. In dem Estimo von 1492 wird ein Antonio Mocetto qu. Bartolommeo erwähnt, in dem von 1515 ein Battista de Mocettis. Vielleicht war Girolamo mit diesen verwandt und verdankt ihnen den Auftrag für jene Kirchen.

Aus seiner Abstammung von der Glasbläserfamilie erklärt sich Mocettos Geschick im Glasmalen. Von seiner Hand sind an dem Finestrone von SS. Giovanni e Paolo die beiden unteren Reihen von Fenstern, wie die wohlerhaltene Inschrift lehrt. Die oberen Reihen und die kleineren Bogenstücke sind von einer andern Hand; wir schrieben sie in dem vorigen Beihefte dem Giovanni Antonio Licinio da Lodi, Glasmaler in Murano, zu.

Das genaue Todesdatum des Mocetto ist unbekannt. Er starb wohl bald nach Erlassung seines Testamentes im Jahre 1531.

1. 1389—90 — Johannes de Moceto.
   (Arch. St. — Atti Podestà di Murano — Filza 9.)
2. 1411, 30 aprile — Jacobi Mozeti.
   (Arch. St. — Atti Podestà di Murano — Filza 11.)
3. Mariegola della Scuola di S. Giovanni Battista a Murano.
   S. Tura fiolo del Mozeto (carte 2).
   S. Zane Mozeto (carte 5to).
   S. Antonius Mozeto (carte 8to).
4. 1411—1416, 1419 e 1420. Antonio Mozeto.
   (Arch. St. — Atti Podestà di Murano — Filze 11 e 12.)
5. 1429—1445 — Antonius Moceto vitriarius in Muriano.
   (Arch. St. — Atti Podestà di Murano — F. 14—18.)

6. 1435, 20 Marzo — Test. . . . . . . Stephanela relicta quondam ser Azii Blancho nunc habitatrix Murianj in hospitalj sancti Nicoleti barbitonsoris in contrata sancti Stephani . . . . Volo meum solum fidei comissarium discretum virum ser Antonium Mozetum vitriarium de contrata predicta sancti Stephani de Murano . . . . fieri ordino unum calicem argenteum . . . . precio ducatorum vigintiquinque aurj dandum . . . . fratri Bartolomeo ordinis predicatorum filio

antedicti ser Anthonij Mozeti comissarij mei, tempore quo suam missam primam Deo concedende celebrabit . . . .

(Sez. not. — Test.i in atti Ambrogio Baffo B. 564.)

7. 1437, 26 Marzo — ser Anthonius quondam ser Johannis Moceti de Muriano . . . .

(Arch. St. — Atti Podestà di Murano — Filza 16.)

8. 1438, 4 Dicembre — Johannis de Moceto.

(Arch. St. — Atti Podestà di Murano — Filza 16.)

9. 1443 e 1446 — Ser Nicolaus filius ser Antonij Moceto.

(Arch. St. — Podestà di Murano — Filza 18 e 19.)

10. 1444 — Antonius Mocetus civis Murianj . . . . contra Obizum Leopardum [*vetrario*] . . . . de Murano generos suos.

(Arch. St. — Atti Podestà di Murano — Filza 18.)

11. 1458, 7 martii — comparuit ser Nicolaus Mozetto pro se . . . . domina Magdalena eius matris relicta ser Antonij Mozetto, domina Jsabetta filiarum quondam ser Antonii Mozetto . . . . Cedula ser Antonij . . . . Mi Antonio de Mozetto quondam ser Zuannj de la contrada de miser San Stephano de Muran . . . . da mio fio Zuannj sia facta una archa pro mi . . . . lasso a mia moier: . . . . tenga le caxe in vita soa, ella e so fia Isabetha — Item la mia fia Maria die haver da messer Antuonio da Mozetto trezento tre ducati.

Item lasso Vielmo mio schiavo a Nicholo . . . . Cumque magister Lutianus fisicus per suum sacramentum affirmaverit infrascriptum ser *Hieronymum Mozetto* fuisse filius quondam ser Andreae Mozetto filij quondam ser Nicolai Mozetto . . . .

(Museo Civico di Murano.)

12. 1459, 16 novembrio — Test. . . . . . . Mi Madalena relicta de ser Antuonio Amoceto de la contrada de san Stephano de Muran . . . . . . non se meravei mie fioli e fie se no li lasso niente, perche el fazo perche e so i non ha besogno . . . .

(Sez. not. — Test.i in atti Tomaso Tomei B. 1239 n.o 471.)

13. 1465, 8 septembris — Ser Nicolo de la Pigna e fratelli fioli de ser Andrea vitriarj compra da ser Nicolo Mozetto fo de ser Antonio da Muran una proprietà e caxa posta nel confin de San Stephano de Muran . . . .

(Museo Civico di Murano.)

14. 1493, 16 Novembris — Carta di quietanza per grazia matrimoniale di ducati 10, fatta da ser Rugerius filius q. ser Joannis de confinio sancti Jeminiani . . . . . a nomine honeste mulieris domine Angele eius filie dilecte, uxoris ser *Hieronimi Mozeto quondam ser Andree pictoris* . . . .

(Arch. St. — Scuola Grande Carità — Busta 23.)

15. 1514, 19 avosto — Per obedir ala parte de lo excellentissimo Conseio de pregadi nui Piero e Polo Moresini fo de miser Francesco fo de miser Andrea demo in nota la condicion nostra al officio devuj magnifici Signori dieci Savij sopra le decime . . . .

Una caxa mezada apresso la ditta nela qual sta ser *Jeronimo Moceto depentor* et paga ducati XIII de fito alano — zoe duc. 13.

(Arch. St. — Dieci Savi sopra le Decime in Rialto — Condizioni — Busta 72 n.o 29.)

16. 1512 — Ser Zanetto de Antonio Moceto.

1535. ser Pasqualin Mocetto pescador, son ammessi tra i confratelli della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista.

(Arch. St. — Sc. Gr. S. Gio. Ev. — Mariegola n.º 13.)

17. 1531, 21 augusti — Test. . . . . . . Ego *Hieronimus Moceto quondam ser Andreae de Muriano pictor* de contrata sancti Apollinaris . . . . Commissarium autem meum huiusque meae ultimae voluntatis executorem instituo et esse volo dominum Sebastianum ab Horto quondam domini Biondi, qui prout inferius ordinavero darique jussero, sic ipse post mei obitum adimplere ac executioni mittere debeat . . . . Residuum vero omnium bonorum meorum . . . . dimitto Dominico filio meo qui est extra Venetias, ui per dictum dominum Sebastianum commissarium meum . . . .

(Sez. not. — Testamenti in atti Agostino Trevisan — B.ª 42 n.º 47.)

VITTORE BELLINIANO

Crowe und Cavalcaselle identifizierten zuerst den Vittore Belliniano mit dem Vittore di Mattheo. Wir haben jetzt eine Unterschrift gefunden: Io Vettor Belliniano Pictor quondam Ser Mattheo; damit ist also die Vermutung zur Sicherheit geworden.

Vettor wird zuerst erwähnt in einem Dokument von 1507, worin er zugleich mit V. Carpaccio und einem Hieronimo dem Giovanni Bellini beigegeben wird, um die von Alvise Vivarini unvollendet hinterlassenen Gemälde der Sala del Maggior Consiglio zu vollenden. 1508 wird ihm auf Anregung Giovanni Bellinis zugleich mit Lazaro Bastiani und Vittore Carpaccio der ehrenvolle Auftrag zu teil, die Fresken des Giorgione am Fondaco dei Tedeschi abzuschätzen.

In einem Autograph von 1509 nennt er sich Victor Matthei, ebenso 1513. Im Jahre 1515 bekommt er eine Zahlung von 8 Dukaten für seine Arbeit in der Sala del Maggior Consiglio. Am 13. März 1520 erhält er 49 Lire Anzahlung zur Vollendung der dem Pensaben aufgegebenen Altartafel für S. Nicolò in Treviso; er wird bei dieser Gelegenheit Vettor Belliniano genannt. Weitere Zahlungen hat er für das Bild nicht bekommen; Savoldo hat es dann ausgeführt. (S. unten bei Z. G. Savoldo.)

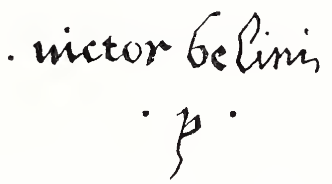
Von jetzt ab finden wir ihn immer unter dem Namen Vettore Belliniano; so 1522 als Testamentsvollstrecker. 1524 quittiert er über 88 Dukaten für sein Bild in der Kirche zu Spinea bei Mestre. Das Bild, eine Krönung Mariä, ist noch an seinem alten Orte; es ist bezeichnet Victor Belli. Vom 14. Juni 1528 stammt die schon oben angeführte volle Unterschrift. Am 30. Juli 1528 schreibt er sein Testament mit eigner Hand. Am 16. August 1529 macht er ein zweites Testament; am 21. Dezember dieses Jahres spricht seine Mutter, Agnes, Witwe des Leinwebers Mattheo, von ihrer Schwiegertochter Bona Maria, Witwe des Malers Victor Belliniano. Er ist also in der zweiten Hälfte des Jahres 1529 gestorben.

Aus späterer Zeit haben wir dann noch einige Urkunden über seine Hinterlassenschaft an Grundbesitz.

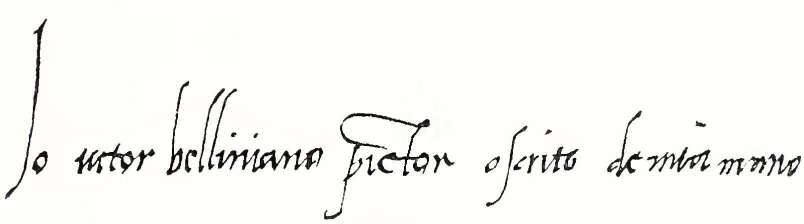
In seinem letzten Testament vermacht er dem Andrea de Tomasiis »ein Retractum quondam domini Ioannis Belliniani, olim preceptoris mei«. Er nennt also seinen Lehrer Giovanni Bellini Belliniano. Auch der Verwandte Bellinis, der Goldschmied Pietro Bellini, nennt sich einmal Belliniano. Wahrscheinlich hat Vettore sich den Beinamen Belliniano beigelegt, weil er als Hilfsarbeiter seines Meisters im Dogenpalast in nahe und ehrenvolle Beziehung zu Bellini getreten ist.

Diese nahe Beziehung der beiden Maler scheint auf den beiden in einem Rahmen vereinten kleinen Porträtzeichnungen in Chantilly deutlich zum Ausdruck zu kommen. Auf dem Bilde des älteren Mannes liest man, das Bild sei des Giovanni Bellini von Vittore Belliniano gemalt; auf dem andern steht, es sei das Bild des Vettore Belliniano von Giovanni Bellini gemalt. Entschieden sind aber die Porträte von einer Hand; die Inschriften sind auch nicht authentisch. Man sieht noch die Spuren einer ausgelöschten Schrift, über die sie geschrieben sind. Die Schriftzüge stimmen zudem nicht mit den authentischen Signaturen der beiden Künstler überein.

Von Vittore Belliniano besitzen wir drei bezeichnete Bilder. Die Signatur des 1524 gemalten Bildes in Spinea ist Victor Belli. Das Riesengemälde in der Akademie zu Wien, das Giovanni Bellini kurz vor seinem Tode begonnen hatte (er hatte schon zwei Zahlungen dafür bekommen), wurde erst 1526 von Vittore vollendet; er nennt sich darauf Bellinianus. Sehr zahlreiche Porträts auf diesem Bilde zeigen, daß der Künstler ein tüchtiger Porträtist gewesen ist. Ein sehr gutes Porträt eines jungen Mannes findet sich in der Pinacoteca Lochis zu Bergamo. Der Mann ist dargestellt, wie er vor dem Kruzifixe betet. Das Bild ist signiert victor belini p. Wir drucken die Signatur hier ab; sie ist paläographisch und nach ihrer materiellen Beschaffenheit unanfechtbar echt. Zum Vergleich fügen wir eine Federsignatur des Belliniano bei.



Pinselsignatur



Federsignatur

Auf Grund dieses Porträts attribuiert Georg Gronau die Doppelporträte in Berlin und im Louvre, welche die Tradition dem Gentile Bellini zuweist, von Crowe und Cavalcaselle aber dem Cariani zugeschrieben werden, dem Vettore Belliniano. Auch will Th. von Frimmel das dem Cariani zugeschriebene Porträt in der Galerie zu Straßburg unserm Künstler zuweisen.

Crowe und Cavalcaselle haben wohl mit Recht einige kleine Porträte im letzten Zimmerchen der Villa Borghese dem Vettore zugeteilt. Auch dürften unter den vielen, von den Morellischülern dem Gentile Bellini zugewiesenen Porträten manche sein, die von Belliniano stammen.

1507, die XXVIII septembris, cum additione.

Essendo di non picol ornamento de la salla nostra de gran Conseglio de ultimar tandem li tre quadri principiati de pictura, videlicet quello del quondam Alvise Vivarin,

et li altri do restano, uno de i qual non è anchor principiato, sichè poi compir si possi el resto de dicta salla, che non resti piui impedita come finhora è stata, et che una volta tuta dicta salla finita et expedita sia, come se convien al ornamento di quella, juxta li aricordi di Proveditori nostri del Sal. Havendosi etiam per questo offerto el fidelissimo citadin nostro Zuan Bellin per la obligation lui ha de usar ogni solicita diligentia cum la solertia sua de imponer fin a simel opera de li prefati tre quadri, dummodo habia in ajuto suo li infrascripti nominati pictori, però:

Landera parte, che apresso la persona del preditto Zuan Bellin, el qual havera cura de tal opera el sia azonto maistro *Vector dicto Scarpaza* cum salario de ducati 5 al mese, maistro *Vector quondam Mathio* cum duc. 4 al mese, et *Hieronymo depentor* cum ducati do al mese; i qual siano diligenti et soliciti in adiuto dil predito ser Zuan Bellin in depenzer di predicti quadri: siche ben et diligentemente cum quella piu prestezza di tempo possibel sia siano compiti. I salarij di qual tre maistri pictori soprascripti cum le spese di colori et altro occorera pagar si debano di danari dela cassa grande per l' offitio nostro di Sal.

Hoc per expressum declarato quod dicti pictores provisionati teneantur et obligati sint laborare de continuo et omni die, ut dicti tres quadri quam celerrime perficiantur, et sint ipsi provisionati ad bene placitum hujus Consilij.

de parte . . . 23, de non . . . 3 — non sinceri — 0.

(Consiglio dei X — Misti Reg. 31. c.^{e} 154 t.^{o}.)

1508, 11 dicembris.

Ser Lazaro Bastian, ser Vettor Scarpaza, e ser *Vethor di Mathio* per nome de ser Zuan Bellin depenctori constituidi ala presentia di magnifici signori messer Caroso da cha da Pesaro, messer Zuan Zantani, messer Marin Griti, et messer Alvise Sanudo dig.^{mi} proveditori al sal, come deputati ellecti di pentori a veder quello pol valer la pictura facta sopra la faza davanti del fontego di todeschi, facta per maistro Zorzi da Castel franco, et zurati dachordo dixeno a juditio et parer suo meritar el ditto maistro per dicta pictura ducati cento et cinquanta in tutto.

Die dicta.

Col consenso del prefato maistro Zorzi gli furono dati ducati 130. (Magistrato al Sal — Notatorio R.^{o} 6 c.^{te} 95.)

1508(9) 19 januarii. — Testam. . . . . Ego Samaritana relicta ser Job Dominici de confinio sancte Marine . . . .

Testis: Ego *Vettor Mathei pictor* sta a san Pantalon fu testimonio pregado.

(Sez. Not. Test.^{i} in atti Nicolò Moravio. Busta 677 n.º 897.)

1513, 3 aprilis. — Testam. . . . . Ego Paula filia condam magnifici domini Hieronymi Bernardo, relicta condam magnifici domini Bernardini Lauredano sana etc.
. . . .

Testes: Ego presbiter Joanes Baptista de Zisbertis titulatus eclexie sancti Pantaleonis testis iuratus et rogatus subscripsi.

Ego *Victor pictor fillius* condam ser Mathej in contrata Sancti Pantaleonis testis iuratus et rogatus subscripsi . . . .

(Sez. Not. Test.[i] in atti Lodovico Zamberti B.[a] 1066 n.[o] 148.)

1514 (5), 27 febbraro.

Nos Capita Illustrissimi Consilii X vobis domino Provisori salis deputato ad capsam magnam dicimus et ordinamus che a *Vetor de Mathio pentor* qual depenze nela sala del gran Conseio cum ser *Zuan Bellin* dar dobiate ducati otto, zoe ducati 8 qual porterete a conto del suo servitio — duc.[i] 8.

Datum die 27 februarij 1514 (more veneto).

Paulus Antonius Emilianus Caput Consilij X subscripsi.

Nicolaus Priolus Caput Consilij X subscripsi.

Marinus Georgius Caput Consilij X subscripsi.

(Magistrato al Sal, Notatorio 2 — 1491—1592 c.[e] 176 t.[o])

(Lorenzi, Monumenti per servire alla Storia dal Palazzo Ducale di Venezia.)

1520 — marzo.

Adi 7 detto dati per una vacchetta da scriver la intrada, e la spesa della fabbrica del coro e delle pale dell' altar grando . . . . L. 0 s. 5

Dati a mistro Livio marangon da Venezia per far el tavolado da metter le figure della pala dell' altar grando . . . . L. 13 s. —

Dati a mistro Benetto marangon sta al domo per tavole de Talpon per far tavolado per le figure della pala dell' altar grando . . . . L. 14 s. —

Dati a mistro Lio, che facea la pala per comprar formajo per far la cola da incolar le tavole de dita pala . . . . L. 1 s. —

Dati a detto mistro per parte de mercede . . . . L. 10 s. 5

Dati a facchini per aver portà legname per la pala . . . . . . L. 0 s. 4

Dati per resto delle tavole della pala . . . . L. 3 s. 3

pag. 231.

Aprile 1520.

Adi 13 dati a *Vettor Belliniano* per nome de frà Marco Pensaben da Venezia per caparra del depenser della pala dell' altar grando . . . . L. 49 s. 12

14 detto. Dati a mistro Rocco per parte del lavoro del coro . . L. 106 s. —

pag. 232.

Adi 24 — dati per carne e un polastro quando venne frà Marco Pensaben da Venetia depentor della Pala dell' altar grando . . . . L. 0 s. 10

Item dati per vova quando venne mistro Rocco, e mistro Marco da Venezia . . . . L. 0 s. 2

Maggio 4.

Pag. 232. Per un cadin per depentori . . . . L. 1 s. —

Per scudellini per li depentori . . . . L. 1 s. 16

Adi detto dati per un polastro per frà Marco infermo e per vova fresche . . . . L. 0 s. 4

pag. 237. Agosto.

Adi 11 detto dati a frà Marco Maraveja per aver lavorà nella pala L. 6 s. —

Pag. 243. Novembris.

Adi 27 dati a frà Marco per parte della so mercede per depenser la pala del-

l' altar grando . . . . L. 131 s. 13

pag. 244. Novembre.

Dati per companadego per frà Marco depentor e questo è stato ogni venere de sera comenzando da Maggio 1520 per fino 16 Novembris . . . . L. 30 s. 4

1521, 27 gennaro.

pag. 250. Adi 30. — Dati a frà Marco depentor per parte del depenser la pala . . . . L. 6 s. 4

(Archivio di S. Nicolò de Trevigi. — Del libro detto Procuratia 1510—1529. pag. 229.)

(Federici — Memorie Trevigiane sulle opere de disegno. Vol. I. pag. 130.)

1522. 20 augusti — Testam. . . . . Ego presbiter Jacobus Marini Venetus mansionarius in ecclesia sancti Stephani confessoris . . . .

In primis namque hujus testamenti instituo et esse vollo meum unicum fideicommissarium honorandum dominum *Victorem Bellinianum pictorem*. . . . .

(Sez. Not. — Test.[i] in atti Francesco Fasol — Busta 455. n.[o] 131.)

1524, 4 luglio.

Ricevi io *Vetor Belliniano pictor* da messer fra Hieronimo cellerario de sancta Leana duc.[ti] 88 per nome de la fabrica da Spinea a conto de la palla ch' è jn chiesia (dei Ss. Vito e Modesto) fatta per mia mano . . . . .

(Convento di S. Elena in Venezia B[a] 37.)

1528, 14 junij — Testam. . . . . . . Ego Michael Bogotigius quondam ser Blasij ad presens de confinio Sancti Gervasij . . . . Io pre Rocho mansionario de san Pantalon son testimonio zurado et pregado.

Testes: Io *Vetor Belliniano pictor* quondam ser Matheo fu testimonio iurado et pregado sotoscrisi.

(Sez. Not. — Test.[i] in atti Antonio Spitti B.[a] 874. n.[o] 1369.)

1528 —

Conciosia ch' ogni homo sia obligato alla lege della natura, la qual comanda che ogni nascente debbia morir, et ch' el nostro fine dependa da l' origine; per la qual cosa io *Vetor Belliniano pictor* quondam ser *Mathio* tessaro del confin di san Pantalon licet ch' io sia sano et gagliardo della mente et del corpo per gratia del nostro Signor messer Iesu Cristo tamen essendo incerta l' hora chel Signor de' mandar per mi essendo admonito dal evangelio che dice state parati.

Io ho deliberato scriver questo testamento de *mia mano propria*, et disponer di quel poco che la fortuna et le mie fatiche me hanno dado la mia volonta . . . .

Item lasso . . . . ducati 25 et voio che questi siano dati a una figliuola de ser *Andrea Toschan* per il suo maritar figliolo che fo del quondam ser *Jacomo Matana* tessaro da telle ducati diese a L 6. s. 4., e gli altri ducati 15 siano cinque della fia de *Michiel Piegoraro*, altri cinque siano della fia de ser *Jacomo Guartan*, altrj cinque siano della fia de *Simon la Zotarella*. El residuo de tuti i miej benj o pochi o assaj che si siano, exceptuando tutj gli mej drappj da doso, idest tuti gli mej venstimenti,

voglio chei siano della *mia consorte* et niuno altrj ne habbj affar cosa alcuna, et tuto il resto voglio et ordino de quello che sera et stabilj, se ci fusseno, che fina a hora non ci sono, siano divisi in tre parte l'una a *mia madonna madre*, l'altra a *mia madonna consorte* madonna Bona dita *madonna Marieta*, l'altra a *Maria dita Lucieta*, la qual fu figlola del quondam ser *Berton Talot* da Darta mia figliolina adettiva . . . Voglio per mie comissarij: uno sera messer *Francesco dal Sol prior della Carita*, l'altro messer *Francesco Iuliano* tuti duj sono miei *carissimi patronj*, et se per aventura acade che Lucieta facesse qualche insulto di dishonesta di voler maritarse da sua posta, o qualche altro atto dishonesto contra il voler de mia madonna, o de mia madonna consorte, voglio et ordino che non habbj cosa alcuna . . . . . . Al nodaro gli sia dato ducatj do, zoè ducati 2.

Et se mia consorte volesse dargli oltra la sua dotta maritandose sano modo como dito dj sopra como saria uno paro de tapedj o uno fornimento da letto, over degli suoi drapj de mia dita consorte, voglio che mia madonna madre contribuisca della sue parte insieme per portion con mia consorte.

1528 in Venetia, adi 30 luio.

Io *Vetor Belliniano pictor* ò scrito de mia mano.

(A tergo.)

Die 29 julij 1528. — indictione prima — Testamentum *eximij pictoris* domini *Victoris Belliniani* de confinio sancti Panthaleonis scriptum, ut asseruit, manu sua propria contines suam ultimam voluntatem, traditum mihi Iohanni Francisco a Puteo *clerico* et notario Venetiarum.

(Sez. Not. Test. in atti Gio. Francesco Dal Pozzo. B.ª 765. n.º 250.)

1529, 16 augusti — Testam. . . . . . . Ego *Victor Belinianus pictor* de confinio sancti Pantaleonis Venetiarum . . . . casso, revoco et annullo quodcumque testamentum per me hactenus conditum. Commissarios meos instituo dominum Ioannem Franciscum a Sole nunc priorem charitatis, tamquam personam particularem, et non tamquam priorem, et dominum Ioannem Franciscum Iuliani, quos rogo ut sicuti ordinavero fideliter exequantur . . . . Item lego domine Mariete de Brunis cognate mee, uxori ser Bernardini a Passeto unum casale positum in villa Corboloni districtus Mote, nec non unum campum terre partim arative et partim prative, positum in eadem villa . . . .

Residuum vero omnium bonorum meorum . . . . relinquo ser Andree Tuscano q.ᵐ ser Iacobi consanguineo meo pro una tertia parte, domine Mariete Pecorarie patrueli mee habitatrici Plani districtus Tulmetij pro alia tertia parte, et ser Antonio Juliani textori telarum dicto Dolfinut, consanguineo meo, pro alia tertia parte, quibus animam meam commendo. Item lego domino Andree de Thomasijs retractum q.ᵐ domini Ioannis Beliniani olim preceptoris mei in signum amoris.

Testes: Io Hieronymo Adriatico del q.ᵐ miser Andrea Zanchanaro da la Zuecha precettor de grammatica al presente sul campo de San Pantalon, testimonio pregado et zurado scrissi.

Io Zan Francesco de ser Agustin testor da pani de seda testimonio zurado e pregado scrissi.

(A tergo.)

Testamentum magistri *Victoris Beliniani pictoris.*

(Sez.ᵉ Not.ᵉ Test.ⁱ in atti Gerolamo Canal Busta 191. n.º 680.)

1529, 21 decembre — Testam. . . . . Ego Agnes relicta q.m ser Mathei texarij telle de confinio sancti Pantaleonis . . . . Corpus vero meum seppelirj vollo et ordino ad ecclesiam sanctj Ioanis Evangeliste Venetiarum . Comissarios . . . . . esse volo donam Bonam Mariam nurum meam, relictam quondam ser Victoris Belliano pictoris olim filij mei . . . . . Dimitto Nicolao Toloth texario telle in mea apotheca unum lectum . . . . . Instituo . . . . . residuariam universalem suprascriptam donam Bonam Mariam commissariam et nurum meam . . . .

(Sez. Not. Test.i in atti Alvise Zorzi B.e 1078 n.o 9.)

(Paoletti Prof. Pietro — Raccolta di documenti inediti per servire alla Storia della pittura Veneziana nei secoli XV e XVI. — Padova, 1894 c.e 20.)

1530 (1), 22 januarij — Testam. . . . . . .

Ego *Marieta relicta q.m domini Victoris Beliniani pictoris* de confinio sancti Pantaleonis Venetiarum . . . .

Commissarios meos instituo dominum Franciscum a Sole priorem Charitatis, ser Antonium Juliani et ser Andream Iacobi tuscanum. Item lego prefato ser Antonio Iuliani campos novem terre sitos in villa Guie districtus Mote . . . .

Item lego Vincentie filie dicti ser Andree unum lectum furnitum, unum bocassinum, duo coclearia argenti, duos pironos argenti, ducatos decem in numerata pecunia, duo tapeta et omnes meos porfidos in signum benevolentie. Item lego dominis Helisabeth, Helene, Marie et Cecilie sororibus dicti domini Francisci a Sole, quod fiat una vestis sargie nigre nove pro qualibet earum, ut orent Deum pro me. Item lego Isepo laboranti in domo meum lectum parvum furnitum, ducatos quinque in numerata pecunia, et telarium super quo de presenti laborat amore Dei. Item lego dicto ser Antonio lectum furnitum super quo dormit de presenti. Item lego Ioanne filie Urse neptis mee unum lectum furnitum, et meam vestem panni nigri, et ducatos quinque in numerata pecunia in signum amoris. Cadaver meum volo tumulari ad sanctum Ioannem apud ossa quondam viri mei associatum a quadraginta pizocharis, videlicet viginti ordinis Carmelitarum, et viginti ordinis sancte Monice . . . .
Testes: Io Nicolo fio de miser Corado Damonito foi testimonio zurado et pregado de questo testamento, teser da pani de lana sotoscrisi.

Io Mattio fio de miser Graziadio Antonio teser da pani de lana testimonio zurado et pregado de questo testamento sotoscrisi.

(A tergo.)

Testamentum domine *Mariete* relicte *q.m magistri Victoris Beliniani pictoris.*

(Sez. Not. Test.i in atti Girolamo Canal. — B.a 191. n.o 472.)

1531, 31 augusti.

Testamento. Bona maria Belliniana *uxor. ser Victoris pictoris.*

(Sez. Not. — Test.i in atti Giovanni Lombardo — Indice testamenti Lettera B, Busta 595 *cedola mancante.*)

1532, 4 julii. Test.o

Bona Maria Belliniana *uxor ser Victoris pictoris.*

(Sez. Not. — Test.i in atti Giovanni Lombardo. — Indice testamenti Lettera B. — Busta 595, *cedola mancante.*)

1534, 16 ottobre.

Innanzi l'ufficio dei Giudici del Petizion comparvero i procuratori dell'ospedale degl' Incurabili dichiarando, che fino dal 1534 Maria Bona vedova del fu *Victoris Beliniani pictoris* nel suo testamento aveva lasciato erede l'ospitale di tutti i suoi beni stabili, e quindi pretendevano la consegna di questo legato, disposto a favore dell'ospedale suddetto.

(Petizion — Terminazioni Reg. 47. c.e 13.)

1542, 26 maggio.

Ser Baptista q.m ser Laurentij Stefanati «di Corbolone per la vendita fatta da Sebastiano Sebeneto fu Giovanni» caput custodie «dei Signori di Notte, figlio di Maria e» ser *Victoris Beliniani pictoris*, di due pezze di terra con una casa situati in villa di Corbolone, riceveranno, come deposito, ducati 56.

(Procurator — Costituti di depositi 1542—1547. Reg. 2.o c.e 39 t.o.)

VINCENZO CATENA

Wir besprachen schon den Irrtum, den Crowe und Cavalcaselle begingen, als sie den Vincenzo Catena mit Vincenzo da Treviso identifizierten.

Der Name Catena kommt in venezianischen Akten häufig vor; auch in Bergamo finden wir eine Familie des Namens, über deren Beziehungen zu der in Venedig wir aber im Ungewissen sind.

Der Stammsitz der Familie Catena in Venedig scheint die Pfarrei S. Pietro in Castello gewesen zu sein. An einem Hause in dieser Pfarrei sieht man noch heute ein steinernes Wappenschild, auf dem drei Ketten dargestellt sind, dies dürfte man wohl als das Wappen der Catena ansprechen.

1478 gelangte Daniel Catena zu der Würde eines Primicero di Castello, d. h. er war erster Kanonikus von S. Pietro in Castello, damals der Kathedrale des Patriarchen.

Über den Vater des Vincenzo, Biagio, haben sich keine Nachrichten erhalten; nur ein Priester Biagio findet sich in den Akten erwähnt. Auch über die Brüder des Vincenzo, Zuane und Lorenzo, ist uns nichts näheres bekannt. Trotz der vielen Nachrichten über Personen des Namens Catena läßt sich ein Stammbaum der Familie nicht mehr zusammenbringen.

Über den Maler finden sich nicht vielerlei Notizen, aber es haben sich mehrere Testamente und Kodizille von ihm erhalten. Aus ihnen lernen wir viel über Catenas Leben und seine soziale Stellung kennen.

Er ist unverheiratet gewesen; mit viel Anerkennung redet er von seinen Haushälterinnen. Die ältere hieß Domenica; sie war die Tochter des Nicolò Zibiut, eines Kürschners von Udine; er bedenkt sie sehr reichlich in seinem ersten Testament von 1515. Jene Domenica war damals schon nicht mehr in seinem Dienst, an ihre Stelle war Rosa de Schardona getreten; so wäre sie bei dem Capo di Sestiere eingetragen — eine interessante Notiz, die zeigt, daß es damals schon in Venedig eine Kontrolle des Personenstandes gab.

Catena nennt die Rosa seine Mamola. Dieser Ausdruck findet sich in keinem Wörterbuche erklärt; er ist aber sehr häufig in den Testamenten um 1500; auch Frauen reden von ihrer Mamola; man darf also das Wort nicht mit einem bösen Nebensinn aussprechen, wie anscheinend Crowe und Cavalcaselle. Man findet in den Inventaren

ihren Hausrat getrennt von dem der Massaia angeführt. Dies ist der gewöhnliche Ausdruck für eine Haushälterin. Da auch Damen oft Mamole gehabt haben, so schlägt der Archivvorstand Cav. Giomo vor, das Wort mit »dame de compagnie« zu übersetzen. Die englische Sprache bietet die gute Übersetzung lady housekeeper für Mamola; Massaia wäre dasselbe wie working housekeeper. Wir haben etwas mehr darüber gesagt, weil Tizian bis in sein mittleres Alter in ähnlichen Verhältnissen gelebt und dann seine Mamola Cecilia geheiratet hat.

Schon 1515 vermacht Catena der Malerschule ein großes Legat.

1518 macht Catena ein zweites Testament. Darin vermacht er ein in Wasserfarben auf Leinwand gemaltes Bild ohne Angabe des Sujets und einen Hieronymus ab Eremo dem «Reverendo et litterato domino presbitero Baptiste Egnatio priori hospitalati penes campanille sancti Marci». Crowe und Cavalcaselle erwähnen diese Schenkung nur beiläufig; es scheint ihnen unbekannt gewesen zu sein, daß ihnen in diesem Egnatio ein hochberühmter Mann begegnet ist. Er war ein geborener Venezianer, er erreichte durch seine weite Bildung hohes Ansehen und galt als einer der bedeutendsten Humanisten seiner Vaterstadt. Eine genügende Biographie über ihn gibt es noch nicht, wäre aber sehr erwünscht; Jakob Burckhardt zitiert in der »Kultur der Renaissance in Italien« oft seine Schriften. Cicogna berichtet einiges über ihn in seinen «Inscrizioni» bei Gelegenheit seines Grabsteins in S. Marina. 1511 ernannte ihn der Doge zum Prior des Hospitals von S. Marco. Dies war schon vom Dogen Orseolo gestiftet worden; es war an den Kampanile angeklebt und hatte seine Front nach der Piazza; man sieht es auf dem bekannten Bilde des Gentile Bellini. 1515 begleitete Egnatio die venezianische Gesandtschaft zur Begrüßung Franz' I. in Mailand. 1523 wird er «Professore publico nel studio di humanità»; er erbietet sich im Saale der Cancelleria im Palazzo ducale nach der Vesper den Marco Tullio und andere Autoren auszulegen und Anleitung zu ihrer Nachahmung zu geben. Das Lateinische war damals die Sprache der Diplomatie, und so hatte Egnatio die jungen vornehmen Venezianer zu Schülern. Später geriet er in den Verdacht der lutherischen Ketzerei, und er zog sich von seinem Amte zurück. 1553 ist er gestorben. Sein Testament, das er bei seinem mit Catena gemeinsamen Freunde Antonio Marsilio gemacht hat, ist noch nicht veröffentlicht; es enthält viel Interessantes über seine Schüler; auch von Kunstwerken im Besitze des Egnatio ist darin die Rede.

Außer Egnatio ernennt Catena noch zum Testamentsvollstrecker und Erben Antonio Marsilio. Diesem hinterläßt Catena ein «rasteletum de ligno nucis et omnes meas figuras de relevo».

Antonio Marsilio (geboren 1486) war ein Sohn des Aloisio Marsilio von Crema. Schon frühzeitig muß er mit seinem Vater nach Venedig gekommen sein. Er machte dort eine glänzende Karriere; am 18. August 1566 ist er gestorben. Er wurde Notar an der Cancelleria inferiore; später gelangte er selbst zu der hohen Würde eines Cancellier inferiore. Die Angehörigen der Notare Venedigs mußten bei dem Tode dieser alle bei ihnen befindlichen Dokumente der Cancelleria inferiore einreichen, ebenso wenn diese zu längerem Aufenthalt in die Kolonien gingen. In der Cancelleria wurden die Dokumente geordnet und aufbewahrt. Daher ist allen, welche in dem Archivio Notarile arbeiten, die schöne feste Handschrift des Antonio Marsilio wohl bekannt. Bei seinem Tode (1566) hinterließ Marsilio auch seinerseits viele Bündel von ihm angefertigter Akten; man sieht, was er sich für eine glänzende Klientel erworben hat, viele Patrizier sind dabei, auch einige Dogen. Marsilio war befreundet mit Mark Anton Michiel, dem Verfasser des berühmten «Anonimo»; an ihn ist der wichtige Brief gerichtet, in

welchem Michiel meldet, Raffael sei gestorben. Er setzt hinzu, es scheinen böse Zeiten für die Maler zu sein, Catena solle sich in acht nehmen.

Aus der Größe der Legate, die Catena hinterläßt, geht hervor, daß er ein wohlhabender Mann gewesen ist. Nun finden wir ihn in Freundschaft mit den bedeutendsten Humanisten und Patriziern des damaligen Venedig. Er muß also eine glänzende soziale Stellung eingenommen haben. Auch als Künstler bleibt er auf der Höhe der Zeit und verschließt sich den Fortschritten der Kunst nicht. Obgleich er als besonders harter Bellinischüler beginnt, malt er gegen Ende seines Lebens ganz in der Weise des Giorgione, wie man an einigen nur noch in England erhaltenen Werken von ihm sehen kann.

In seinem dritten Testament von 1518 kommt zum Vorschein, daß seine Stiefmutter Domenica di Rovigno noch lebt. Aus dem Jahre 1522 haben wir eine Unterschrift von ihm: er kommt in der Urkunde in Verbindung mit Holzschnitzern vor. 1528 hielt sich Sebastiano de Lucianis, der später sogenannte Fra Sebastiano del Piombo, in Venedig auf und verheiratete seine Schwester Adriana mit Joannes de Pergo, einem wohlhabenden Kaufmanne. Catena fungierte bei dem Heiratsvertrage als Zeuge. Der Kopist hat uns seinen Namen dabei mit dem Schreibfehler Pistor statt Pictor überliefert. Jedenfalls hatte Catena schon in jungen Jahren die Bekanntschaft des Sebastiano gemacht, als sie beide im Atelier des Giorgione lernten.

Zum vierten Male machte Catena am 15. April 1530 ein Testament. Seine alte Haushälterin Domenica lebt immer noch; sie ißt jetzt in seinem Hause das Gnadenbrot; die Mamola Rosa ist auch noch bei ihm. Seinem Freunde Antonio Marsilio hinterläßt er noch alle seine goldenen Ringe: einen Diamant, ein Prasma und zwei Karneole «et anchora laso el mio restelo di nogera con zerte fegurete dentro depinte de mano de mister Zuan Belino, et anchora tuti i miei nudi di rilievo fati di tera chota». Catena macht auch noch eine dritte Mamola, Maria de Voltolina, zur Erbin. Sein Garzone, Innocente mit Namen, wird gleichfalls bedacht. Dieser kommt später im Archive nicht mehr vor, war auch später nicht Mitglied der Malerschule geworden.

Merkwürdig ist eine Bemerkung in einem Kodizill zu diesem Testamente: Catena entzieht dem Marsilio den Auftrag der Testamentsvollstreckung und alle Legate «perche io lo chognosudo un gran chioton et un gran tristo». In einem späteren Kodizill hebt er diese Bestimmung wieder auf. Mit chioton bezeichnet man im Venezianischen einen Mann, der sich im Übermaß den Tafelfreuden ergibt (englisch: glutton); tristo bedeutet im Italienischen dieser Periode »lasterhaft«. Am 10. Dezember 1531 macht Catena, nun wirklich krank, abermals ein Testament, im wesentlichen nur mit der Bestimmung, daß das letzte Testament in die richtige Form von einem Rechtskundigen gebracht werde. Aber am selben Tage macht er doch noch bedeutende Änderungen in dem Testamente D; mehrere Paragraphen sollen gestrichen werden, so der fatale über den Marsilio. Die ausgestrichenen Bestimmungen haben wir in Klammern gesetzt.

Der Todestag des Catena ist nicht bekannt, doch war er seine allerletzte Bestimmung zu schreiben nicht mehr imstande. Auch aus den Akten der Malerschule können wir entnehmen, daß er bald nach dem letzten Testamente gestorben ist. Über die Verwendung, die die Malerschule von dem großen Legate des Catena gemacht hat, reden wir an anderer Stelle. (Siehe unter Zuane Buonconsiglio S. 89.)

A

In nome del padre e del fiolo e del Spirito Santo e de Madona santa Maria nostra salute del 1514 (5) adi 3 frever in Venetia io *Vizenzo Chadena depentor* fo de ser Biaxio sano del chorpo e de la mente e dinteleto per non morir intestato,

schrisi questo de *mia mano propia* azo che questo testamento avese efeto dopo la mia morte.

Inprima laso a dona Menega furlana che stata son molti ani e sta al presente in chasa mia con mi chome madre over sorela, fu fiola de ser Nicholo Zibiut pelizer da Udene e la madre de la dita ebe nome dona Jachoma de Udene laso duchati tresento, zoe ducati 300 de danari chontadi per segno de amor e de charita et per amor de Dio, chomputando zerti danari e aneli che io avea del suo et per tuto quelo la podese domandar per alguna causa ala mia chomesaria.

Item laso ala sopraschrita dona Menega el suo leto fornito et ogni capo de masaria e tuti i drapi de lino et sue vestimente e drapamenti, cosi de lino, come di lana fati per la sua persona per amor de Dio, et azio che la prega Dio per mi.

Item laso *ala schola dei depentori da Venexia* duchati dusento, zoe duchati 200, e de questi dinari voio ch' el sia maridate zinque donzele fiole dei poveri de la dita schola, et che le sia persona de bona vita, et abia per una duchati vinti, zoe ducati 20, e li altri zento duchati voio chel sia despensadi ai pueri de la dita schola in remision de l' anema mia.

Item laso a mie fradeli Zuane et Lorenzo duchati zento, zoè duchati 100 per chadauno de loro per rason de institution et de eredita, et per causa che pregano Dio per mi.

Item laso per rason de instituzion et de eredita ali altre mie fradeli che ebe mia meregna chon mio pare, zoe i maschi duchati diese per omo et ale femine che non ano abuto marito duchati zinque per una, zoe duchati 5 et se i sopraschriti mie fradeli, chusi i primi chome i sechondi, e chusi maschi come femine, over alchun di loro movese lite alchuna a questo mio testamento, queli tali che vora contradir, over far lite cosi per suo nome come per nome de altri sia privo de ogni mio legato e benefizio et eredita, et cosi li privo.

Item laso a la mia *mamola Ruosa* la qual e schrita ai chai de sestier *Rosa da Schardona* tuto el suo salario, et anchora duchati diese apreso, zoe duchati 10 per amor de Dio.

El residuo de tuti i mie beni rason ed azion mobeli e stabeli, presenti e futuri et dogni cadugo et inordinato, e tuto quelo me potese pertegnir modochunque e qualiterconque laso ala schola dei depentori da Venexia, el qual residuo sia venduto per mie comesari e del trato sia achonprato quelo che piui besognera ala dita schola.

Item laso et instituischo mie chomesari et esechutori de questo mio testamento mio chonpare miser Lodovicho Chrus spizier ale tre chorone et miser Antonio Demar filio fo de miser Aluvise sta santa Maria de lorto, et chasu quo che li diti non azetaseno la dita mia chomesaria laso mie chomesari el gastaldo et chompagni de la dita schola dei depentori si presenti chome futuri i quali abiano a esequir come o ordenato di sopra.

(A tergo.) Cedula testamentaria magistri *Vincentii Cathena pictoris* de confinio sancti Bartholomei de Rivoalto presentata die tertio mensis februarii, anno Incarnationis domini MDXIIII indicione tertia mihi Joani Antonio de Zanchis imperiali et Venetiarum notario publico, de qua rogatus fui ab eo ut de ea publicum conficium instrumentum relevandum in publicam formam, dum opus fuerit cum clausulis additionibus et solemnitatibus debitis juxta consuetum Venetiarum.

Testes: Io Valerio mu . . . dale tele fu testimonio zurado e pregado e sottoscrissi.

Io Marchantonio de Zintili — fo de miser Francesco testimonio zurado et pregado fu prexente e sotoscrisi.

(Sez. Not. — Test.[i] in atti Giovanni Antonio Zanchi B. 244 n.º 61.)

B

In nomine Dei eterni Amen. Anno incarnationis Domini nostri Jesu Christi millesimo quingentesimo decimo septimo (*m. v.*), inditione sexta, die vero decimoseptimo mensis februarii Rivoalti.

Verum est me *Vincentium Cathena pictorem* quondam Ser Blaxii de confinio Sancti Bartholomei de Rivoalto Venetiarum testamentum super bonorum meorum dispositionem fecisse manu mea scriptum et per me presentatum Ioanni Antonio de Zanchis Venetiarum notario, de quo preces accepit die tertio februarij anno Incarnationis Domini 1514 tertia indicione. Sed quoniam voluntas usque ad exitum vitae ambulatoria est, et plerumque varietate successuum alternatur, et prima dictum testamentum per me circa quedam in eo testamento contenta mutata voluntate, volens illud corrigere, et eidem addere et cassare quedam in eo descripta existens mente compoti, et stabili deliberato consilio, vocare feci ad me jamdictum Joannem Antonium de Zanchis Venetiarum notarium, ipsumque rogavi ut hos presentes meos scriberet codicillos, cum cassationibus, additionibus, et seu etiam correctionibus de quibus infra, et illos post obitum meum in publicam formam redigeret et roboraret iuxta consuetudines Venetiarum.

Et primo dimitto Rosae meae pedisequae ducatos ducentos computato ejus salario, et ducatos decem sibi per me in dicto meo testamento legatis. Qui ducati ducenti sibi dari debeant per commissarios meos tempore ejus nuptus vel relligionis ingressus dummodo se maritet consensu commissariorum meorum et dominae Menegae filiae quondam Nicolai Zibint, vel maioris partis eorum, et hoc amore Dei.

Item quia in dicto meo testamento legavi *ducatos ducentos scolae pictorum* de quibus ducatis ducentis centum sunt pro maritare quinque domicellas et alii ducati centum pro dando pauperibus schole et prout in eo per presentes meos codicillos volo quod si quid alicui dare deberem de quo meo debito non essem memor, seu alio modo aliquid haberem de ratione alicujus de quo ut supra non recordarer, volo quod dictum legatum sit etiam pro anima predictorum omnium.

Item dimitto Reverendo et litterato domino presbitero *Baptiste Egnatio* priori hospitalati penes campanille sancti Marci meum telarium de aquariela Adae et Evae et unum aliud telarium sancti Hieronymi ab heremo et ducatos decem auri, quem instituo et esse volo meum fidelem commissarium loco domini *Ludovici de Crus,* quem dominum Ludovicum per presentes meos codicillos casso et revoco de commissaria mea. Qui Rev^dus^ dominus Baptista eandemmet potestatem et auctoritatem habeat quam habebat, et habere potuisset ipse dominus Ludovicus.

Item dimitto domino *Antonio Marsilii* commissario meo testamentario *rasteletum de ligno nucis et omnes meas figuras de relevo* et ducatos decem; et que legata per me ut supra facta dictis dominis presbitero Baptistae Egnatio, et domino Antonio Marsilii feci ad hoc ut gubernent commissariam meam et executioni mandent juxta ordinem meum.

Item dictis meis commissariis do et confero plenam potestatem faciendi et facere possendi quecumque acordia, pacta, compositiones et conventiones cum quibuscumque aventoribus meis pro quacumque causa, scilicet pro mercatis et eorum occasione et pro quibuscunque figuris et alias quomodolibet per factis, et hec quoad artem meam spectat.

Item dimito et lego dominae Menegae de Ruignio novercae meae, olim uxoris dicti quondam ser Blasii genitoris mei, omnem partem meam mihi spectantem in bonis paternis, que bona mea paterna sunt, ut dico, penes ipsam dominam Menegam et ejus filios quos peperit cum dicto quondam patre meo amore Dei et in signum caritatis.

Item dimitto Gerardo famulo meo ducatos tres auri in signum caritatis et amore Dei. — In ceteris autem in ipso testamento contentis ipsum testamentum plenissime confirmo et hanc meam voluntatem assero esse velle quam valere volo etc.

Testes: Io Zorzi Gosoni testimonio zurado e pregado sotscrisi.

Io Andreae del condam miser Iachomo di Batali testimonio pregado e zurado sotscrisi.

(A tergo) Cedula codicillorum ser Vincentij Cathena pictoris de confinio sancti Bartholomei de Rivoalto de quibus ego Joannes Antonius de Zanchis Venetiarum notarius preces accepi die 17 Februarii 1517 (8), indictione sexta Rivoalti.

(Nota bene) In altra copia è scritto sull' altergato: Presentato die 18. Februarii 1517.

C

In Nomine Dei eterni amen. Anno incarnationis domini nostri Iesu Christi millesimo quingentesimo decimo octavo, sexta indictione die vero septimo mensis Martii Rivoalti.

Cum ego *Vincentius Cathena pictor de contrata* sancti Bartholomei apostoli de Rivoalto Venetiarum meum ultimum condiderim testamentum, et manu mea prima scriptum, de quo preces sumpsit Joannes Antonius de Zanchis Venetiarum notarius, postquam ipsum testamentum condiderim codicillum sub die 17 februarii 1517 proxime preteriti indictione sexta, de quo rogatus fuit dictus notarius. Verum quoniam ad presentis vitae exitum extremum et proprii finem arbitrii liberum est presertim, ut suadet ratio mutare consilium, vocare feci ad me eundem Ioannem Antonium de Zanchis Venetiarum Notarium ipsumque rogavi, ut presentes superadderet codicillos, et illos post obitum meum in publicam redigeret formam cum solemnitatibus debitis Venetiarum.

In primis namque legatum ducatorum centum per me factum in dicto meo testamento ser *Laurentio fratri meo essecutori,* illud adimo et volo illud legatum ducatorum centum fore et esse solum de ducatis quinque auri pro quanto spectat ad ipsum ser Laurentium.

Item legatum ducatorum centum per me factum in dicto meo ultimo testamento, cuilibet fratrum meorum natorum ex noverca mea domina Dominica de Ruigno, illud adimo et diminuo et illud esse volo solum et dum taxat de ducatis tribus auri pro quocumque eorum.

Cetera vero qua in ipso testamento et codicillo precedentibus continentur confirmo et aprobo, et approbavi, et confirmavi in omnibus, et per omnia ut in eis, et hanc meam ultimam voluntatem dico esse velle, quam valere volo iure codicillorum vel alterius testamenti ultimae voluntatis qua melius et efficatius valere potest, et eam ad omni herede meo et beneficiato, et a quibuscunque firmiter et inviolabiliter observari.

Testes: Io Zuan Vettor Donao scrivan al arsenal fui presette testimonio pregado et zurado, et sottoscrisi de mia man propia.

Io Marin de Zuane spizier ala testa doro fu testimonio pregado et zurado, et sotoschrise de mia man propia.

(A tergo.) Cedula codicillorum conditorum per ser Vicentium Cathena pictorem de confinio Sancti Bartholomei de Rivoalto Venetiarum, de quibus rogatus fui Ego Joannes Antonius de Zanchis quondam domini Francisci Venetiarum notarius sub die septimo mensis Martii anno incarnationis Domini 1518, indictione sexta Rivoalti.

(Sez. Not. Test. in atti Gian Antonio de Zanchi B.ª 244 allegati al nº 61.)

1522. die Iovis nono mensis octobris, inditione decima in confinio sancti Leonis in appotheca infrascripti constituentis.

Prudens vir magister Petrus Scaramanzius lignaminum incissor de confinio sancti Leonis omni quo potuit meliori modo, constituit, creavit et solemniter ordinavit suum verum commissum et legitimum procuratorem Philippum eius privignum presentem et acceptantem specialiter et expresse ad nomen dicti constituentis, et pro eo recuperandi, exigendi et recipiendi quecumque proda tam cursa quam cursura que habet ad cameram imprestitorum Montis Novi . . . .

Testes: Dominus *Vincentius Cathena* quondam domini Blasii, et *magister Bernardinus quondam ser Marci lignaminum incisor* in appotheca predicta . .

(Sez. Not. — Atti Partenio Zaccaria — Minutarii Busta n.° 10635 fasc. VI.)

1528 die undecima mensis Augusti, indictione prima.

Contratto di matrimonio fra Giacomo de Pergo q.m Giovanni interveniente per il figlio assente Giovanni, e *Sebastiano de Lucianis* pittore interveniente per nome di Andriana sua sorella assente.

Actum Venetiis in contrata sanctae Mariae Formosae in domo habitationis suprascripti domini *Sebastiani* presentibus domino *Vincentio Catena pistore* [*sic*] quondam domini Blasii, domino Francisco Mazalogio quondam domini Alexij scriba ad officium aquarum et domino Marcantonio Novello quondam domini Georgii testibus omnibus ex actis publici mei presbiteri Aloysii Schinelli notarij in Rivoalto manu propria fideliter exemplavi. Hoc autem infra tempus et caetera.

(Giudici del Proprio — Vadimoni 1537 e 38 Reg. 23 c.e 18.)

D

1530, adi 15 aprile.

I none del padre e fiolo e Spirito Santo e de Madona santa Maria nostra salute del 1525 adi 20 novenbrio in Venetia, Io *Vizenzo Chadena depentor* fo de ser Biasio sano del chorpo e de la mente ed inteleto per non morir intestato scharisi questo de mia mano propia, azio che questo testamento avese efeto dopo la mia morte. In primo laso a dona Menega furlana che stata molti ani e sta al presente chon mi in chasa mia *chome madre over sorela* sono infina a questo di e fu fiola de ser Nicholo Zibiut pelizer da Udene e la madre de la dita dona Menega ebe nome dona Jachoma de Udene — laso duchati zento e cinquanta[1]) de danari chontadi per segno de amor et de charita et per amor de Dio, chomputando zerti danari e aneli che io avea del suo et per tuto quelo la podese domandar a la mia chomesaria per chadauna chausa. Item laso ala sopraschrita dona Menega el suo leto fornido et ogni chapo de masaria e tuti i drapi de lino et sue vestimente et drapamenti fati per la sua persona chosi de lino come di lana per l' amor de Dio et azio che la prega Dio per mi.

Item laso *ala schola dei depentori da Venetia* ducati dusento, zoe ducati 200, e de questi danari voio ch' el sia maridade zinque donzele, fiole dei poveri fradeli de la dita schuola e che sia persone de bona vita, et abia per una duchati vinti zoe duchati 20 et li altri zento ducati vojo ch' el sia despensadi ai poveri dela dicta schola in remesion de lanema mia et per lanema di choloro che io li fosse debitore, et io non lo sapese per ignorantia, o vero chel mi fuse usito di memoria.

---

[1]) Sotto le parole «zento e zinquanta» sono scritte le parole «quatro zento zoe duc. 400» con segno di espunsione; e nell' ex margine si legge: «Io Vizenzo sora schrito o depenato de mia mano perche non voglio lasarle piu de duc. 150 zoe.»

Item laso a mio *fradelo Zuane* duchati zento, zoe ducati 100 per rason de instituzion et di eredita et per chausa che pregano Dio per mi . . . . (Item laso a mio fradelo Lorenzo duchati vinti zoe duc. 20 per rason de instituzion e de eredita et azio che pregano Dio per mi.) Per eser morto io lo depenado. . . . . Item laso per rason de institution e de eredita ali altri mie frateli, che ebe mia maregna chon mio padre, zoe ali maschi duchati zinque zoe ducati 5 per omo, et ale femene che non ano avuto marido duchati zinque per una, zoe duchati 5, et se i sopraschriti mie frateli chosi i primi come i sechondi et chusi maschi come femene, overo alchun di loro movese lite alchuna a questo mio testamento, queli tali che vora chontradir over far lite chosi per suo nome, chome per nome dei altri sia privo de ogni mio legato, et benefitio, et eredita, et chusi li privo;

Item laso ala mia *mamola Ruosa da Schardona* la qual fo schrita ai cai de sestier laso ducati diese, zoe ducati 10 per l' amor de Dio, e che la prega Dio per mi.

El residuo de tuti i mie beni, rason, e dation, mobeli e stabeli, presenti e futuri, et ogni chaducho et inordinato, e tuto quelo me potese apertegnir modochunque e qualiterchonque. laso ala schola dei depentori da Venetia, el qual residuo sia venduto per i mei chomesari e del trato sia achompagnado chon li altri danari chontadi che io laso in questo residuo, et sia chonprato uno stabele per far una schola da poter redurse i diti depentori, e sel sera danari davanzo sia speso in tanto fondi a benefizio dela dita schola, et anchora ordeno che nol sia trato i dinari de mano de i mie chomesari se prima i pitori non abia trovato da investir i diti danari, et i chomesari abiano da far el pagamento de la dita investison.

Item ordeno ch' el mio corpo sia sepolto a San Zuane Polo chon quela spesa che parera a mie chomesari.

(Item laso et instituisco mei chomesarj et esechutori di questo mio testamento miser Antonio de Marsilio fo de misser Alvise sta in campo rusolo)[1]) miser maistro Zechin da Ravena spizier a la spizaria dalanzolo in sul campo de San Bortolamio a Venetia lasso et instituischo mio chomesario et esechutore di questo mio testamento.

(Item laso al sovraschrito miser Antonio tuti i mie aneli ligati in oro, prima el mio diamante et la mia prasma, e do chorniole ligate in oro, et *anchora laso el mio restelo di nogera con zerte fegurete dentro depinte de mano de miser Zuan Belino, et anchora tuti i miei nudi di relievo fati di tera chota.*)

Item laso al sovraschrito miser maistro Zechin ducati vintizinque, zoe ducati 25 a lire sie e soldi quatro per duchato.

(Io Vizenzo Cadena pitore sovraschrito ordeno ch' el sia chaso, anulado, e privado ognaltro testamento fato dinanzi di questo.)

(Item laso a la mia mamola Maria de voltolina schrita ai chai de sestier oltra el suo salario per lamor de Dio duchati vintizinque, zoe ducati 25.)

Item laso al mio garzon Inozente fu fiolo de ser Zorzi deipuarerj io ge laso per l' amor de Dio duchati vinti, zoe duchati 20.

(Cadena pitore.)

(Item io Vizenzo ordeno et anulo et privo e chaso Antonio de Marsilio de la mia chomesaria, et chusi angora el privo e chaso de tuto quelo che io ge aveva lasato chome apar in la sua partida depenada de mia mano propia et questo perche io lo chognosudo un gran chioton et un gran tristo.)

[1]) Die eingeklammerten Paragraphen sind im Original ausgestrichen. Siehe Testament F.

(Item laso che a la mia mamola Maria soraschrita che io ge lasava duchati 25, io non volio che ge sia dato in tuto se non duchati diese, zoe duchati 10 per l' amor de Dio — Adì 10 zenaro 1530, per esser morta, o depenato io Vizenzo sovraschrito de mia mano propria.)[1])

Item laso et ordeno che al mio garzon Inozente antischrito al quale io ge lasava duchati vinti, io volio che li sia dato in tuto duchati zinquanta, zoe duchati 50 per l' amor de Dio.

Item laso et instituischo per mio chomesario misser Agustin Orticha avochato per mandare a sechuzion questo mio testamento insieme et parj chon l' altro chomesario antischrito miser maistro zechin da Ravena spizier alanzolo.

Item laso al dito misser Agustino Orticha avochato duchati vintizinque zoe ducati 25 a lire sie e soldi quatro per duchato.

E

1531, inditione quinta die dominico decimo mensis septembris Rivoalti presentibus infrascriptis rogatis et juratis testibus.

Testamentum scriptum manu mei *Vincentij Catena pictoris* filij q.m ser Blasij de confinio ad presens sancti Bartholamei et per me sanum mente et intellectu tamen aegrotum et in lecto jacens datum in manibus Zachariae de Priolis Venetiarum notarij quem rogavi ut post mei obitum dictum testamentum in publicam formam redigere, complere et roborare deberet clausulis et additionibus solitis et consuetis servatis legibus et statutis Venetiarum. Interogatus ab ipso notario de locis piis et interrogandis, dico nolle alius ordinare.

Testes: Io Zuan Bartholomeo da Gabian libraro al ponte de Rialto al segno de la fontana testimonio sotoscrisi.

Io Piero condam Jacomo da Bologna fator ala spiziaria del lion doro a san Bortolomio fui prerente et testimonio sotoscrisi.

(Sez. Not.e Test.i atti Zaccaria de Priuli B. 777 n.o 455.)

F

1531. Indictione 5, die vero Dominico decimo mensis septembris Rivoalti, presentibus infrascriptis juratis et rogatis testibus.

Cum ego *Vincentius Catena* pictor filius quondam ser Blasii hodie sanus mente, sed corpore languens in letto coram etiam infrascriptis testibus juratis et rogatis presentaverim Zachariae de Priolis Venetiarum notario meum testamentum manu mea scriptum, et non possim manu mea propter meam pravam aegritudinem scribere, dictum notarium rogavi, quatenus presentem meum codicillum scriberet, compleret et roboraret post mei obitum clausulis et additionibus solitis et consuetis, servatis legibus et statutis Venetiarum; et in primis volo, quod ubi per dictum meum testamentum dimissi domino Augustino Urtica ducatos vigintiquinque nunc volo quod habeat in totum ducatos octuaginta; cui domino Augustino lego dictos ducatos octuaginta in totum: quem etiam dominum Augustinum instituo commissarium pro maiori parte.

Item lego Innocenti famulo meo ducatos octuaginta in totum, computatis ducatis triginta quos sibi dimissi vigore mei testamenti;

Lego dicto notario pro sua mercede testamenti, et presentis codicilli ducatos quinque et in omnibus suis partibus dictum testamentum in sua permaneat firmitate.

[1]) Die eingeklammerten Paragraphen sind im Original ausgestrichen. Siehe Testament F.

Quod testamentum in primo lattere in fine habet tres lineas cancellatas, in tercio latere sunt cancellate tercia, quarta et quasi dimidium quinte linee, octava, nona, decima, decima prima, decima secunda, decima quinta, decima sexta, decima septima, decima octava, decima nona, vigesima secunda, vigesima tercia, vigesima quarta, vigesima quinta, vigesima sexta, vigesima septima, vigesima octava, vigesima nona et trigesima semper desendendo sunt cancellate.

Signum etc. qui hec fieri rogavit.

Testes: Io Zuan Bartholomeo da Gabian librer al ponte de Rivoalto al insegna de la fontana testimonio sotoscrisi.

Io Piero condam Jacomo da Bologna fator ala spiziaria del lion doro a San Bortolomio fui prexente et testimonio sotoscrisi.

(A tergo.) Codicillum discreti viri ser Vincentij Catena pictoris de confinio sancti Bartholamei de quo rogatus fui ego Zacharias de Priolis Venetiarum notarius sub anno ab Incarnatione Domini 1531, indictione quinta, die dominico decimo mensis septembris Rivoalti.

(Sez. Not.e Test.i in atti Zaccaria di Priuli B.a 777 n.o 455.)

Inschrift, welche sich einst an der Scuola dei Pittori befand und jetzt im Seminario patriarchale aufbewahrt wird.

Pictores
et solum emerunt
et has construxerunt
Aedes bonis
a Vincentio Catena
Pictore
Suo Collegio relictis.
1532

GIOVANNI BUONCONSIGLIO DETTO MARESCALCO

Giovanni hatte seinen Beinamen Marescalco von seinem Vater Domenico, der in Vicenza das Handwerk eines Hufschmiedes (Marescalco) ausübte, übernommen. Crowe und Cavalcaselle begingen den fatalen Irrtum, daß sie das letzte Werk des Marescalco für sein erstes hielten; sie wollen an der Hand dieses Bildes seine Kunst von Antonello da Messina ableiten. Viel natürlicher ist es, den Marescalco als Schüler des Montagna anzusehen, der frühzeitig nach Venedig kam und seinen Stil unter dem Einfluß Giovanni Bellinis und Giorgiones wandelte.

Die erste sichere Nachricht über den Aufenthalt des Buonconsiglio in Venedig ist das Testament seiner Frau vom Januar 1495, in welchem sie angibt, daß sie ihrer Entbindung entgegensieht. Unter dem Testament ist der Maler Marco da Parma, Sohn des verstorbenen Zufre, als Zeuge unterschrieben. Nach vielfacher Analogie nehmen wir an, daß dieser Marco der Garzone des Buonconsiglio war. Wir haben über diese Malerfamilie mit dem Zunamen Trollo schon bei Gelegenheit des Christoforo da Parma gesprochen. Im August desselben Jahres starb die Mutter der Frau, Zuana; diese erbte einige Häuser in SS. Apostoli.

1513 machte Francesco Carraro, ein Färber von Vicenza und Oheim des Buonconsiglio, sein Testament; er ernennt den Neffen zum Testamentsvollstrecker.

1514 werden die Häuser Venedigs neu eingeschätzt; Zuan Bonconseglio Depentor bezahlt die Steuer.

1518 gibt er in seiner »Condition« eine genaue Beschreibung seiner Häuser, die ursprünglich seine Frau geerbt hatte.

1519 finden wir ihn einigemal als Zeugen. Wie wir oben sahen, machte am 10. September 1531 Vincenzo Catena sein letztes Testament und ist vermutlich einige Tage danach gestorben. Catena hatte der Malerschule 200 Dukaten hinterlassen mit der Bestimmung, fünf Töchter armer Maler sollten zur Hochzeitsausstattung je 20 Dukaten bekommen. Am 29. September 1531 war Catena schon gestorben; es fand die erste Sitzung der Malerschule statt, in der die Kommission zur Auswahl der fünf Mädchen gewählt wurde. Das Dokument darüber haben wir schon bei der Lebensgeschichte des Bonifazio di Pitati mitgeteilt (Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1901). Wie erinnerlich, waren in dieser Sitzung Tizian, Lotto, Pitati und der dem Savoldo befreundete Holzschnitzer Polo Kampsa zugegen. Von dem Legate waren nach der Verteilung des Geldes an die Malertöchter noch 100 Dukaten übrig; für dieses Geld kaufte die Malerschule ein Grundstück für den Neubau ihres Hauses, indem sie aus eigenen Mitteln das Fehlende noch zusteuerte. Die ersten Verhandlungen über den Erwerb begannen am 12. Dezember 1531. Buonconsiglio war damals Gastaldo (1. Vorsitzender) der Malerschule. Außer ihm gehörten der Kommission an die Fahnenmaler Joannes Maria de Standardis und Paolo Rhenio, der Kassonemaler Giovanni di Andrea und Bartolomeo de Luoso, dessen Spezialität unbekannt bleibt. Das neue Haus, dessen genaue Beschreibung in dem Dokumente sich findet, befand sich bei S. Sophia; es wurde erst in napoleonischer Zeit seines Zweckes beraubt. Wir haben noch ein Dokument über diesen Bau vom 7. März 1535. Buonconsiglio ist noch Mitglied der Kommission, aber nicht mehr Gastaldo; an seine Stelle ist Francesco Negro getreten, sonst sind noch zugegen Giovanni Maria a Standardis, der Kassonemaler Giovanni und Bartolomeo. Am 14. Mai 1535 hat die Kommission wieder Geschäfte wegen des Neubaues; Joannes de Buonconsiglio wird als abwesendes Mitglied der Kommission genannt. Am 20. Juni 1535 macht Samaritana, die Witwe des Zampietro Carrara von Vicenza ein Testament, in dem sie die Töchter des Maistro Zuane Depentor mit Legaten bedenkt. Ohne Zweifel ist mit »Maistro Zuane« ihr Verwandter Buonconsiglio gemeint. Da Samaritana nicht sagt »quondam«, so war Buonconsiglio damals noch am Leben. Am 20. Februar 1536 versammelt sich wieder die Kommission der Malerschule; Buonconsiglio wird gar nicht mehr erwähnt, auch nicht als abwesend. Er war also wahrscheinlich gestorben.

1537 werden die Häuser neu eingeschätzt; nicht mehr Zuan*e* da Bonconsegio bezahlt die Steuer, sondern Zuan*a*, seine Witwe. Am 1. April 1538 wird sein Sohn Vitruvio eingeschätzt; er schreibt »fo Messer Zuane« — die erste ganz sichere Notiz über Buonconsiglios Tod. Aber nach dem oben Mitgeteilten dürfen wir annehmen, daß der Maler bereits zwischen dem 20. Juni 1535 und dem 20. Februar 1536 gestorben ist.

Über seinen Sohn, den Maler Vitruv(l)io, haben wir in der genannten Biographie des Bonifazio di Pitati berichtet.

In der Kirche dello Spirito santo befindet sich eine Altartafel, welche mit dem Namen des Marescalco bezeichnet, aber nicht datiert ist. In der Mitte steht auf einem Sockel Christus als Salvator Mundi, zu seiner Rechten S. Girolamo in Kardinalstracht,

zur Linken der Ritter S. Giorgio. Außer dem Cartellino mit dem Namen des Malers ist an dem Sockel noch das bekannte Wappen der Dominikaner, von einem »Cartoccio« umgeben angebracht. Dieses Bild war ursprünglich in der Klosterkirche der Insel S. Secondo in den Lagunen, welche im Jahr 1534 in den Besitz des Dominikanerordens überging.

Es entsteht nun die Frage, ob das Dominikanerwappen später auf das Bild aufgemalt wurde oder ob es zugleich mit ihm entstand. Francesco Zanotto hat zuerst diese Frage aufgestellt, und nach genauer Untersuchung hat er sich entschieden, daß das Wappen mit dem Bilde gleichzeitig entstanden sei. Schon der Umstand, daß das Cartellino nicht in der Mitte des Sockels angebracht, sondern etwas nach links gerückt ist, zeigt, daß der Maler schon bei der Komposition das Anbringen des Wappens im Auge hatte. Das Bild ist also sicher nach 1534 entstanden. Bisher war das Todesjahr Marescalcos unbekannt; man nahm an, er sei 1534 schon lange tot gewesen; das letzte bisher über ihn bekannte Datum war vom Jahre 1530; damals war er in das libro delle tanze der Malerschule eingetragen worden. Jetzt aber wissen wir genau, daß er erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1535 gestorben ist. Es ist also möglich, daß er das Bild 1534 gemalt hat, und das letzte Bedenken gegen Zanottos Ausführungen ist hinfällig. Crowe und Cavalcaselle kannten Zanottos Schriften, haben aber seine Argumente nicht gewürdigt. Aus stilistischen Gründen halten sie das letzte Werk des Marescalco für sein frühestes. Man sieht, daß die rein kritische Forschung, wenn sie die archivalische von sich weist, leicht zu falschen Ergebnissen kommt.

Seit der Veröffentlichung von Crowe und Cavalcaselle ist noch von Marescalco zum Vorschein gekommen: ein bezeichnetes Bild der Berliner Galerie, das eine Zeitlang leihweise im Breslauer Museum ausgestellt war und eine bezeichnete, aber nicht datierte Halbfigurentafel in der Akademie zu Venedig.

1494 (5), die XXII mensis Ianuarij — Testam. . . . . . Ego Iohanna filia domini Andrae de Soveris et *uxor* ser *Iohannis Bonconsili de Vicentia* ad presens existens Venetiis in domo ser Francisci Urso de confinio sancti Apollinaris, sana per gratiam omnipotentis mente et intellectu, licet gravida sim, timens pericula hujus seculi, decrevi hoc meum ultimum condere testamentum . . . .
. . . . Volo meum unicum et solum commissarium prefatum ser Iohannem Bonconsilium maritum meum dilectum . . . .

Testes: Io *Marcho da Parma depentor* condam miser Zufre fo testimonio zurado et pregado ut supra . . . .

(Sez. Not. Test.[i] in atti Gio: Francesco Dal Pozzo. B.[a] 764 n.[o] 115.)

1495, 26 avosto — In Santo Apostolo.

Dona Zuana moier de ser *Zuane Bonconsejo da Vizenza depentor* domanda suzision in tuti beni mobeli et stabeli, razon et azion, chadauna che fo o pote eser de la condam d.[na] Franzeschina fo sua madre de la dita dona Zuana e moier de ser Andrea de Sovero, morta senza testamento in Santo Apostolo.

miser Anzolo da Chanal
miser Filipo Orio } Zudexi
miser Zuan Francesco Marzelo

fata la prima strida adi 30 avosto, la segonda adi 6 setembrio

1495, adi 9 setembrio — de volontà de ser Andre de Sover el die pena le contradizion fate per lui.

1495, adi 11 setembrio — de volontà de ser Lunardo se depena la contradizion fata per lui ale stride.

(Quattro Ministeriali — Stride e chiamori — Reg.º 74 c.ᵉ 141 t.º.)

1513, 15 maggio — Testam. . . . . . Io Francesco Cararo quondam ser Manfrin da Vicenza habitante in confin de san Jeremia al presente infermo in caxa *de magistro Zuane de Bonchonseglio depentor* in confin de santo Appostolo . . . .

Lasso mio fedel commissario ser *Zuanne de Bonchonsiglio depentor* mio nivodo . . . .

(Sez. Not. Test.ⁱ in atti Barone de Grigis fu Bartolomeo B.ª 542 n.º 225.)

1514, 5 octobris — Indictione tercia Rivoalti.

Manifestum facimus nos Nicolaus Michael dominus et eques Antonius Trono et Georgius Cornelio eques procurator Sancti Marci . . . . damus, vendimus et transactamus vobis spectabili nobili domino Zachariae Gabriel q.ᵐ domini Iacobi et heredibus et successoribus vestris ad publicum incantum in Rivoalto . . . . que est una domus a sergentibus in solario . . . . . . ab alio suo capite firmat partim cum dicta sua proprietate, altera usque ad tectum proprietatis ser *Iohannis Marascalchi pictoris* . . . .

(Procurator — Assicurazioni di dote, divisioni e comprede. Reg. 11. c.ᵉ 79.)

1514 —

103. — S.ᵗᵒ Apostolo — *Zuan de Bonconsegio depentor* die dar decima di case — s.ⁱ 2 — 2 — 13.

(Estimo 1514 — Libro Mastro (Fia) c.ᵉ 1008.)

1515, 31 ottobre. — Testam. . . . . . Quapropter ego Franciscus Cararo vincentimus quondam ser Manfredi Carari . . . .

. . . . Item volo meos esse fidei commissarios et executores hujus presentis mei testamenti . . . . . . ac *Ioannem bonumconsilium pictorem* nepotem meum . . . .

(Sez. Not. — Test.ⁱ in atti Gio: Francesco Raspi. B.ª 823. n.º 8.)

1518, 4 mazo.

Chondition de mi *Zuane de Bonconseio depentor* chome me atruovo avere una chaxeta in la quale abito, la quale si è ale decime per duchati otto e mezo de fito, zoè duchati oto e mezo dechiarando ale signorie vostre che per lo tempo pasato è sta tolto magazini do picholi de la dita chaxa et se afita uno duchati quatro el quale è al prexente vodo et l' altro è afitado duchati tre a una dona stava . . . .

Item un altra chaxeta a lai de la sopradita, in la quale sta al prexente dona Malgarita vedoa, la quale è chosa pichola, forte et mai non ò poduto afitarla da ani diexe in qua, et perche non vade piu in roina la don per lamor de Dio ala sopradita dona Malgarita vedoa.

Item un altra chaxeta apreso la dita ne le quale al prexente è vuoda pagava duchati tre et per dechiaration dele signorie vostre le sopra dite do chaxete è sta chava chomo è dito de sopra e laltra chaxeta non è sta chava de la dita chaxa chome chiaramente se puol vedere esere chosi la verita.

1518, adi 4 mazo — Acetada per mi Jeronimo Foscharini ai X Savi per terminazion et zurada per ditto etc.

Zuane Basadona doctor ai X Savi.

Per termination mete dito stabelle	duc. XI. gr. —.
Lir.	sol. 2. gr. 2. pic. 13.
Paga in fia de sesti c.e 274	» 1. » 8. » 13.
	Lir. — sold. — gr. 6. pic. —.

(Dieci Savi sopra le Decime in Rialto B.a 22. SS.i Apostoli n.o 103. — Estimo 1514.)

1519, 31 marzo. — Test. . . . . . . Ego Fabricius Sozzus de Senis habitans in confinio sanctorum Apostolorum . . . .

Testis: Io *Zuanne de Bonconseio* depentor fo testimonio zurado pregado.

(Sez. Not. — Test.i in atti Barone Bartolomeo Grigis de B.a 542. n.o 233.)

1519, die 28 mensis septembris — . . . . *Giovanni Bonconsiglio pittore* fu Domenico, di Vicenza, quale commissario di ser Francesco Carraro tintore consegna a quest' ultimo in beni costituenti la dota di Pellegrine figlia di ser Ranieri che sarà da essa condotta in moglie, e gli raccomanda la buone custodia ad amministrazione dei medesimi.

(Sez. Not. — Atti di Giovanni Maria de Cavagnis Reg.o 3346. c.e 273 t.o.)

1519, die 28 mensis septembris.

Ad instantiam domini Baldassaris Frigerii tamquam commissi et procuratoris ser *Ioannis Bonconsilij pictoris* tamquam commissarii quondam domini Francisci Cararii tinctoris olim patris Hieronymi Lucretiae parrini . . . . fratrum et sororum in pupillari aetate constitutorum . . . .

(Giudici del Proprio — Testimoni e testificazioni 1519—1520. Reg. 14. c.e 87 t.o.)

1531, die 12 mensis decembris.

Manifestum facimus nos Andreas de Molino quondam domini Petri, Joannes Michael quondam domini Antonij et Baptista Emilianus quondam domini Pauli Antonij nomine meo ac vice, et nomine fratrum meorum pro quibus promitto de rato in propriis bonis cum meis successoribus.

Quia in Dei et Cristi nomine damus, vendimus et transactamus vobis ser *Ioanni de Bono consilio dicto Mareschalco gastaldioni scole pictorum ser Joanni Mariae a Stendardis pictori*, et ser Joanni quondam Andreae cophanario dictae scolae, et ser *Bortholameo de Losso pictori*, et ser *Paulo Rhenio* omnibus electis per capitulum dictae scolae ad emendum et alia faciendum prout in parte capta sub die . . . . dicitur apparere, vestrisque successoribus dictis nominibus cunctam et super totam quamdam proprietatem que est unum terrenum vacuum cum omnibus suis habentiis et pertinentijs situm in confinio Sanctae Sophiae prope ecclesiam mediante quadam calli. Quod quidem terrenum nos suprascripti venditores tenemus et possidemus pro indiminuto inter nos et hoc pro precio ducatorum 345 ad rationem L 6 sold. 4 pro singulo

duchato, solvendorum per dominum Augustinum Ortica, cansidicum commissarium, ut dicitur, pro majori parte quondam ser *Vincentij Cathena pictoris* ad stridas quietas mensis. Qui dominus Augustinus presens ad haec promisit in sui specie exbursare dictam qualitatem denariorum nobis suprascriptis venditoribus videlicet mihi Andreae de Molino duc. 140 mihi vero Joanni Michael duc. centum et mihi Baptistae Emiliano nominibus suprascriptis duc. 105 cattantes et onnullantes nos suprascripti venditores nominibus suprascriptis duo instrumenta livellationis. Quorum alterum fuit rogatum manu Baroni de Grigiis notarii publici de anno 1515, Inditione 3.e die XV mensis octobris, per quod ego Joannes Michael dedi ad perpetuale livellum suprascripto domino Andreae da Molino tertiam partem dicti terreni vacui, ut in eo, alterum vero manu, ut dicitur, ser Danielis Jordani notarij publici de anno 1526, die 29 mensis maij, per quod ego Baptista Emilianus suprascriptus nomine meo et fratrum meorum ac domini Joannis et Laurentij patruorum meorum dedi ad perpetuale livellum suprascripto domino Andreae de Molino tertiam partem pro indiviso dicti terreni etc. prout in eo ad que instrumenta relatio habeatur ita et aliter quod a modo in antea nullius valoris existant.

Domini indices qui supra. — Testis dominus Augustinus Trivisano notarius. — Testis ser franciscus Colonna quondam domini Hieronimi.

Preco Zanetus Thadei.

(Giudici dell' Esaminador — Preces. Reg. 62 c.e 70 t.o.)

1531, die XII decembris.

Manifestum facimus nos Andreas de Molino quondam domini petri . . . .

Quia in Dei et Christi nomine damus vendimus et transactamus vobis *ser Joanni de Bonoconsilio dicto Mareschalco gastaldioni scholae pictorum* . . . .

cunctam et super totam quandam proprietatem terrae et casae coopertam et discoopertam, quae est unum terrenum vacuum totum in simul conjunctum positum est in confinio Sanctae Sophiae. Secundum quod ipsum terrenum vacuum firmat ab uno suo capite per totum in via communi discurrente ad ecclesiam Sanctae Sophiae et ad Sanctum Felicem, et alio unde habere potest introitum et exitum; et ab alio suo capite firmat similiter per totum cum dicto suo terreno vacuo in muro proprio proprietatis ser Marci a Pinea. Ab uno suo latere firmat per totum cum dicta sua terra vacua in calli communi discurrente ad callem nuncupatam calle sporcha, discurrente ad campum ab herba, et alio unde habere potest introitum et exitum. Et ab alio suo latere firmat partim cum dicta sua terra vacua in uno calle proprio ecclesiae Sanctae Sophiae; et partim firmat cum dicta sua terra vacua in muro proprio sacristiae dictae ecclesiae Sanctae Sophiae . . . .

(Giudici dell' Esaminador, Vendizion, Alienazion. e donazion — Reg.o 23 c.e 90 t.o.)

1535, 7 Martij.

Die septimo mensis martii 1535, indictione VIII. Constituti coram me notario et testibus infrascriptis magnificus dominus Andreas Michael q.m magnifici domini Leonardi ex una, et magister Franciscus Niger gastaldio supradicte schole una cum Joanne Maria a Stendardis ser Joanne Coffanario, et ser Bartolomeo de Luscia pictoribus, deputatis supradicte fabrice, representantibus majorem partem dictorum deputa-

torum partibus ex altera, et audito tenore suprascriptarum sententiarum sponte et libere laudaverunt, approbaverunt, et ratificaverunt in omnibus et per omnia, et promisserunt dare executionem eis, tamquam si inter se concorditer factum et rogatum esset instrumentum transactionis, pro quibus omnibus et singulis firmiter attendendis et observandis una pars obligavit se alteri parti dictis nominibus ad invicem et vicissim, et omnia dicti domini Andree ac dicte schole bona mobilia et stabilia presentia et futura.

(S T) — Ego presbiter Jacobus de Zambellis ecclesie Sancti Appollinaris . . . . . . notarius . . . . .

(Scuola pittori — Archivio delle arti B.ª 105.)

1535, 14 maggio.

. . . . Constituti coram me Notario et testibus infrascriptis ser Franciscus Niger Gastaldio scole pictorum, ser Ioannes Maria a Stendardis pictor, ser Johannes Targerius et ser Paulus Rhenneus etiam pictor representantes maiorem partem quinque deputatorum superius nominatorum absentibus ser Bartholomeo de Lonso, et *ser Joanne de Bono consilio pictoribus* duobus aliis de dictis quinque deputatis pro quibus promiserunt de ratho in bonis dicte schole . . . .
suprascripto licet absenti scd mihi notario uti publica persona pro eo et heredibus suis stipulanti et presentem confessionem acceptanti ducatos 34. ad L. 6. s. 4. pro duchato pro valore terreni de quo in suprascripta sententia arbitreria . . . .
. . . .

Actum Venetijs in apotheca suprascripti ser Joannis Marie a Stendardis posita super campo Sancti Apollinaris presentibus ven. viro Domino presbitero Aloysio de Benedictis Sancti Paterniani, et magistro Antonio q.ᵐ ser Pauli de Moronibus marangono testibus vocatis et rogatis . . . .

(Scuola pittori Archivio delle Arti B.ª 105.)

1535, 20 junii. Testam . . . . . Io Samaritana relicta *de miser Zuan Piero Carara da Vinzenza* nel presente habitante nel confin de San Zuanne novo in casa del magnifico cav.ʳ miser Anzolo Trevisan fo del magnifico miser Alexandro sana par la Dio gratia de la mente, sentimento, intellecto etc. . . . .

Item quando me accadera a morir voglio che el corpo mio sia vestito del habito del terzo ordene de san Francesco, et possendo, sia Sepulto a Vinzenza nella archa de cha Carrara, posta nel monasterio de san Michiel, che è l' archa ne la qual fu sepulto et quondam mio marido, et non possendo voglio esser sepulto el dito mio corpo nelle arche de le venerabili done monache de san Francesco de la Croxe de Venetia . . . .
. . . .

Item lasso a Jacomina de la Pietade che è in casa ducati uno per amor de Dio — Item lasso ale *fie de maistro Zuanne depentor,* che fo fiol de una sorella del quondam miser Zuan Piero fo mio marido, sta a Santa Catherina, ducati quattro per una.

(Sez. Not. — Test.ⁱ in atti Giacomo Zambelli B.ª 1101, c.ᵉ 264.)

1535 (6) 20 Februarii.

In Christi nomine amen. Anno Nativitatis eiusdem millesimo quingentesimo trigesimo quinto indictione octava, die vero vigesimo mensis februarij. Nos. Augustinus Orticha causidicus agens tamquam solus judex, arbiter, arbitrator et amicabilis com-

positor et amicus comunis electus et assumptus per et inter magnificum dominum Andream Michiel q.m magnifici domini Leonardi ex una petentem, et magistrum Franciscum Nigrum gastaldionem scole pictorum ac magistrum Joannem Coffanarium et magistrum Ioannem Mariam a Stendardis, et magistrum Bartholomeum de Luscia, ac magistrum Paulum Reneum omnes pictores et deputatos super fabricam dicte scole partibus ex altera . . . . Lata et publicata fuit presens sententia arbitrals Venetiis Rivoalti in officio dominorum Consulum Mercatorum presentibus ser Victore Cosa sansario et ser Laurentio Andreae precone et famulo dicti officii testibus rogatis . . . .

(Scuola dei Pittori — Archivio delle arti B. 105.)

1537.

Zuana de Bonconsegio depentor die da tratta de fia nova per n.º 32 — 1008 L. — s. 2. g. 6. p. 8.

(Archivio Estimi — Redecima 1537. Fia. a c.e 1246.)

1538, 20 aprile.

Laus Deo — Execution de la parte prexa ne lo excellentissimo Conseio de pregadi magnifici signori 10 Savij mi Vitruvio fo miser *Zuane de Bonconsegio pictor* dago in nota la condition mia et tuto quello mi trovo aver, come qui socto sara notado, et prima.

In la contra de Santo Apostollo una caxecta nela quel io abito con due mie sorelle nubille, con tre magazenecti i quel affícto et patischo per sustentarmi tuto vechio marzo et manaza ruina, et de brieve sara per ruinar senza contradition alguna se non se li fa qualche riparo et questo è la vericta, de li qual tuti lochi afictandolli se patria trazer de fructo.

In tuto ducati . . . . duc.i 12 — — — —.

1538, adi v.mo april. — Recepta per mi Marco Basadona ai X Savij.

Antonio Calbo ai X. Savij.

Caxe — duc. 12 . . . . 2. 4. 26.

(X Savî sopra le Decime — Estimo 1537 — Condizion — Cannaregio B. 98 n.º 730.)

1539, 11 giugno — Test . . . .

. . . Io *Vitruvio de Bonconseio depentor* del quondam miser Zuane da Vicenza habitante qui in Venetia in Contrà di sancti Apostoli in caxa propria . . . .

In tutti et cadauni mei mobili et stabeli presenti e futuri posti cussi in Vicenza, come qui a Venetia et in ogni altro luogo che per qualunque modo e via mi aspecta o potesse aspectar instituisco mei heredi e soli residuarii Faustina e Altabella mie dilette sorelle per egual portion . . . .

Testes: Io Lorenzo de Zuan samiter foi presente zurado e pregado fazendo fede al nodaro de la cognitione del deto miser Vitruvio sottoscrisi.

Io Batista de Andrea samiter fui testimonio zurado e pregado sottoscrisi.

(A tergo). Testamentum M.ri Vitruvii pictoris in confinio Ss. Apostolorum. 1539. 11 junii.

(Sez. Not. — Test.i in atti Angelo Calvi B.a 307 n.º 364.)

1540 adi 25 ottobrio.

Per obedir alli comandamenti de le Signorie vostre Signori diese Savij *jo Vettrulio de Bon Conseglio* dico essermi venuto nuovamente una casa posta in Vicenza nella contra di Santa Corona, nela qual habita uno detto barbeta nolezin de cavalli, si affita ducati 18 et deli ditti ducati 18 bisogna trazer ducati 6 che si paga de livello de la qual neto si traze alano ducati dodese val — duc. 12........

Item campi sete in la villa de Sarmego teritorio Vicentino li quali si affittano a miser Batista Fanzin per ducati sete, de li qual si paga de livello ducati, resta netti ducati tre — duc.[i] 3.

La qual casa et campi mi sono pervenuti nuovamente per averli aquistati come parte aspetava al quondam mio padre.

1540, adi 25 novembrio — Recepta per mi Carlo Querini ai X Savij subscripsi.

Francesco Coppo alli X Savij subscripsi. — poss........ duc. 15.......

(Dieci Savî sopra le Decime a Rialto B.ª 105 n.º 31.)

LORENZO LUZZO

Über diesen Maler hat Don Antonio Vecellio in seinem Buche über die Maler von Feltre berichtet.[1]) Lorenzo dürfte der Bruder des bekannteren Pietro, detto Morto, da Feltre gewesen sein. Ihr Vater Bartolomeo war Arzt. Don Antonio kannte das schöne Bild dieses Meisters in der Berliner Galerie nicht, sondern bloß eine Altartafel in Caupo bei Feltre. Cavalcaselle hatte nie etwas von einem Maler dieses Namens gehört und wurde dadurch verführt, die echte Signatur auf dem Berliner Bilde für eine Fälschung zu erklären. Wir besitzen das Testament des Malers vom 12. Dezember 1526, und damit ist seine Person festgestellt. Er nennt sich in dem Testament Sohn des Bartolomeo von Feltre; zum Testamentsvollstrecker ernennt er seinen Landsmann, den Holzschnitzer Vittore Scienzia, Sohn des Battista. Diesem hinterläßt er auch seine Zeichnungen. Er ist unter dem Namen Vittore da Feltre nicht unbekannt; er findet sich einige Male in den Akten des Archivs zu Venedig erwähnt. Vor kurzer Zeit wurde in dem Archive des Klosters St. Anna zu Capodistria ein Dokument gefunden, aus dem hervorgeht, daß Vittore da Feltre den Rahmen der prächtigen und kompliziert angeordneten Ankona auf dem Hochaltar dieser Klosterkirche gearbeitet hat. Die Gemälde sind von Cima da Conegliano. Obgleich Vittore so mit Cima in Verbindung gestanden hat, läßt sich auf den Gemälden des Luzzo ein Einfluß des Cima nicht nachweisen. Sie zeigen vielmehr, wie viele Werke der benachbarten Friulaner, die Schulrichtung des Pordenone. Jedem Besucher Feltres muß es vollständig rätselhaft erscheinen, wie Mary Logan auf die Idee kommen konnte, den Morto da Feltre als Urheber der »Drei Lebensalter« in der Pittigalerie und des »Konzertes« in Hampton-Court zu bezeichnen. Ebenso auch, wie man den Lorenzo Luzzo mit Giorgione in Beziehung bringen konnte.

Lorenzo scheint, obgleich er in Feltre Grundbesitz hatte, längere Zeit in Venedig gelebt zu haben; er wünschte auch dort begraben zu werden. Sein Zeuge beim Testamente ist der bekannte Buchdrucker Bernardino de Vitalibus. So ist vielleicht Lorenzo der Vorzeichner und Vittore der Holzschneider für die Holzschnitte dieser Druckerei gewesen.

[1]) Don Antonio Vecellio: J. Pittori Feltrini. Feltre. Tipogr. P. Castaldi 1898. Nicht im Handel.

Am 5. Januar 1527 war Lorenzo bereits verstorben; an diesem Tage lehnt Vittore da Feltre die Testamentsvollstreckung ab. In dem Testamente hatte Luzzo bestimmt, eins seiner Häuschen in Feltre solle in eine Kapelle umgewandelt werden; dadurch haben wir, vom Jahre vom 1529, die ausführliche Beschreibung der Lokalität, welche seine Witwe Johanna in der Tat in eine Kapelle umwandeln ließ.

1526, 12 decembris — Test. . . . . . . Ego Laurentius de Luzo pictor quondam ser Bartholomei de Feltro . . . . esse volo meum fidelem comissarium et hujus mei ultimi testamenti executorem magistrum Victorem quondam ser Baptiste Scientia de Feltro intaliatorem . . . .

. . . . Cadaver meum sepeliatur in cimitterio sancti Francisci a Vinea cum illa impensa que videbitur dicto comissario meo. Item dimitto dominis fratribus sancti Victoris de Feltro, ordinis sancte Marie gratiarum meam muragliam quam habeo Feltri pro qua teneor solvere libras decem parvorum omni anno de livello discipline de Feltro, cum hoc quod dicti d.ni fratres fieri faciant unam capellam in dicta muraglia. Item dimitto prefato magistro Victori Scientia comissario meo omnia mea designa cum hoc quod benefaciat pro anima mea quam sibi plurimum commendo.

Residuum vero omnium . . . . bonorum meorum . . . . dimitto Joanne uxori mee dilecte, quam meam heredem et residuariam universalem instituo et esse volo . . . .

Item dimitto domino presbitero Joanni Dominico de Perseginis ducatum unum ut celebret missas beatissime Marie et Sancti Gregorii pro anima mea . . . .

Testes: Venerabilis dominus presbiter Ioannes Dominicus de Perseginis ecclesie sancte Marie Nove, et ser Bernardinus de Vitalibus condam ser Franchi impressor librorum de confinio sancti Juliani Venetiarum.

Ego presbiter Io. Dominicus de Perseginis testis scripsi. — Io Bernardin di Vidali stampador testimonio scrisi.

(Nell' interno.) Die 5 mensis Januarij ad Cancellum. Contrascriptus magister Victor Scientia asserens esse occupatum specialibus negotiis suis ob que non potest vachare administrationi et gubernationi dicte comissarie, ideo ipse refutat et renuntiat.

Testes: contrascriptus Dominus Io. Dominicus Persiginus et Georgius Draco.

(A tergo) Testamentum magistri Laurentii de Luzo pictoris a quo rogatus fui Ego Bernardus de Cavaneis Venetiarum notarius.

(Sez. Not. — Test.i in atti Bernardo Cavanis B.a 271. n.o 484.)

1529, die prima octobris.

Domini judices omnes tres vigore eorum officii ac virtute et potestate unius vadimonij chartae ad nomen dominae Joannae filiae ser Albertini de Lenguriis de Padua, et relictae magistri *Laurentii Lucii pictoris*, que quidem vadimonij charta est de ducatis centum octuaginta pro dote et contradote dictae dominae Johannae et contra bona dicti quondam magistri Laurentii olim ejus viri dictaeque ejus dotis ac contradotis debitoris completae et roboratae manu ser Francisci a Vidua presentis officij Notarij in 1527 die 11 novembris ut in ea dederunt, tradiderunt et in solutum assignaverunt eidem dominae Joanae bona infrascripta tamquam bona dicti quondam magistri Laurentii olim ejus viri, dictaeque ejus dotis ac contradotis debitoris, videlicet unam apothecam seu muralea unius apothecae positae et iacentis sub domo quondam magistri Sebastiani de Bano sita in Feltro in contrata paradisi, cui coheret a mane introitus seu anditus dictae

domus, a meridie via publica, a sero domus magistri petri de Lutio, a septentrione canipa predictae domus, seu muraleae quondam magistri Sebastiani de Lutio. — Item unam domunculam de muro cum solario scandolis cohopertam cum idroguttia a parte inferiori que solebat esse stabulum equorum posita a parte inferiori domus dicti quondam magistri Sebastiani, in locho dicto Sudadrio post menia civitatis cum orto simul se tenente, coheret a mane hortus heredum quondam ser Joannis Laurentii Medianocte civis Feltri, a meridie hortus pertinentie supradicte muralee quondam magistri Sebastiani de Lutio, a sero hortus ser Francisci a Cantono, qui fuit alias heredum quondam magistri Victoris Cumterolini, a Septentrione via publica salvis semper suis aliis verioribus confinibus si qui forent, aut pro tempore esse reperirentur.

Quae quidem bona ut supra posita et confiinata, prefati domini Iudices estimaverunt et apretiaveruntvisis prius literis domini Potestatis et Capitanei Feltri diei 17 mensis septembris nuper decursi, estimationemque ipsorum bonorum in ipsis insertam auri duc. viginti quatuor, et expensis omnibus officii, confinium, et cartarum. Computantes namque prefati domini Iudices eidem domine Joanne dictos ducatos 24 pro parte dotis et contradotis contente et anotate in prealegata ejus vadimonii charta completa et roborata ut supra cum planissima virtute etc.; si quis igitur, etc. signum etc.

(Giudici del Proprio, Foris, Reg. 5.º c.ᵉ 170 tergo.)

1532, die 15 Januaris.

Magister Victor Scientia incisor pater infrascriptae dominae Felicitae et ser Josaphat Alexander, et domina Ursula fratres et soror filij et filia dicti magistri Victoris et dominae Agnesinae jugalium, tamquam successores equaliter in bonis omnibus et juribus qᵐ dominae Felicitae olim uxoris ser Francisci de cha Francha et olim filiae dicti magistri Victoris et sororis dictorum Josaphat, Alexandri et Ursulae prout de successione pactet in actis Curiae sub die 15 novembris proxime decursi . . . .

(Giudici del Proprio. Vadimoni R.º 17. c.ᵉ 66.)

1533, 30 decembris. — Test. . . . . Io Ixabeta consorte de maistro Batista marzer, quondam ser Matio del confin de santa Marina . . . .
Testis: Io *Vetor condam Batista Sienzia* intaiador del dito confin testimonio zurado et pregado sotoschrisi. . . . .

(Sez. Not. — Test.ⁱ in atti Giacomo Formento. — B.ª 412. n.º 144.)

1538, 13 marzo.

Testamento di Zuan Antonio cognominato de Chà Malipiero.

Testis: Io *Vetor Sienzia* intaiador da Feltre.

(Convento di S. Michele in Isola, Pergamene B.ª 10.)

ANDREA BUSSATI

Schon am Anfang des XV. Jahrhunderts waren viele Albanesen in Venedig angesessen; 1450 waren sie so zahlreich, daß sie eine eigene Scuola gründen konnten. Nach dem Falle von Skutari nahm die Kolonie weiter beträchtlich zu; es wurden jetzt den Albanesen nicht nur viele einträgliche Stellen in Venedig sondern auch Ländereien im Friulanischen angewiesen. Unter den Skutarinern war auch ein Stefano Bussati,

Sohn des Demetrio. Sein Bruder war Servit in dem Kloster S. M. dei Servi zu Venedig; er war befreundet mit einem Maler Alberto in der Pfarrei S. Silvestro. Die beiden Freunde werden öfters zusammen in Dokumenten erwähnt. Dieser Alberto war ein Vorhängemaler; eine ganze Gruppe dieser Cortinai, über deren Metier wir bei anderer Gelegenheit mehr sagen werden, wohnte in S. Silvestre. Sie bemalten, bedruckten mit Stampiglien und vergoldeten Baumwolle-, Leinwand-, Wollen- und Seidenstoffe. Ihre Fabrikate wurden zu Bettvorhängen, Altardecken, Fahnen und Trompetentüchern sehr viel verwendet. Stefano hatte drei Söhne: Andrea, Luc' Antonio und Francesco, die wahrscheinlich alle in diesem Handwerk tätig waren, wie denn die Albanesen überhaupt in der Venezianer Kunstindustrie stark vertreten sind. Von Luc' Antonio und Francesco kennen wir keine Werke. Von Andrea Bussati dagegen haben sich zwei signierte Bilder erhalten.

1503 wird Andrea zuerst erwähnt; 1507, 1519 und 1527 begegnen wir seinem Namen wieder in den Akten. Er war Mitglied der Scuola di S. Marco und der Scuola di S. M. della Misericordia. Von 1528 haben wir ein Testament von ihm. Der Maler ist aber vermutlich nicht gleich nach dessen Erlassung gestorben.

In seinen Bildern zeigt er sich als unselbständigen Nachahmer und Schüler des Cima. Im Museo civico zu Vicenza befindet sich ein bezeichnetes, aber nicht datiertes Bild von ihm; es stellt den hl. Antonius in ganzer Figur dar; das Bild erinnert stark an den Franziskanertypus und die Landschaft mit Schlössern und Anhöhen des Cima.

Das zweite bezeichnete Bild hatte er für den Magistrat delle Rason vecchie gemalt. Wir glauben es auf Grund der Listen der in diesem Magistrate tätigen Patrizier für 1530 datieren zu können. Auf dem Bilde sind drei Heilige dargestellt; Andreas und Markus sind Kopien nach einem Werkstattbilde des Cima in der Akademie in Wien. Der hl. Franziskus ist einem Triptychon entnommen, das sich damals in S. Cristoforo zu Murano befand; es ist dem Pseudo-Basaiti zuzuschreiben und hängt jetzt im Berliner Museum. Der Hintergrund mit dem Meere ist im wesentlichen dem genannten Cimabilde entnommen, das sich damals in der Camera dell' Armamento im Palazzo Ducale befand.

1469, 10 Julij. Testam. . . . . . . Ego *Stefanus Bussati* condam *Demetrii* de confinio sancte Trinite . . . . . . esse volo meos fideicommissarios venerabilem virum fratrem Andream de Albania conuentus sancte Marie Servorum qui est frater meus juratus, et magistrum Albertum pictorem, seu curtinarium de contrata sancti Silvestri compatrem meum ac ser Franciscum Rubeum massarium ad officium dominorum de nocte . . . . . .
. . . . . Item dimitto filie mee Justine totam meam possessionem cum omnibus eius fructibus, habentiis et pertinentiis que est posita in paduana a Boscho de sacho, et eidem Justine dimitto etiam ducatos centum auri. Quod si ipsa Justina filia mea decederet sine heredibus legitimis masculis aut feminis, volo quod suprascripta possessio mea de Boscho de sacho deveniat in filios et heredes tam masculos quam feminas suprascripti fratris mei Pauli et in eorum legitimis descendentibus in perpetuum.

Item dimitto *Mabilie* uxori mee dillecte possessionem meam de Montagnana, quam alias emi per ducatos centum quinquagintaquinque de quibus ducatos quinquagintaquinque pono ad computa dottis et repromisse sue, pro qua dotte in rebus bene extimatis solum ducatos totidem Rivoalti videlicet ducatos 55. Alios vero ducatos centum de valore dicte possessionis dimitto ipsi Mabilie pro mea liberalitate, ut bene se habeat cum filiis meis. Et ultra suprascriptam possessionem volo et ordino quod suprascripta *Mabilia* uxor mea dilecta habeat omnia sua vestimenta que sunt pro suo usu et non anulos, nec aliquid aliud.

Item dimitto nepti mee, filie suprascripti Pauli fratris mei que nunc tradita est viro ducatos viginti quinque auri. Alijs vero quatuor neptibus meis ex ipso *Paulo* suprascripto que adhuc non sunt nupte dimitto ducatos quinquaginta auri pro qualibet earum, nomina ipsarum ignoro.

Item dimitto duobus fratribus meis qui habitant in Albania videlicet *Nicolao* et *Johanni* ducatos centum auri pro quolibet eorum.

Item dimitto duobus nepotibus meis Stefano et Paulo filijs suprascripti Nicolai fratris mei ducatos vigintiquinque auri pro quolibet ipsorum.

Item dimitto sorori mee Marie que habitat in partibus Apulie vel circa ducatos quinquaginta auri . . . .

Item dimitto scole Albanensium in sancto Mauritio, de qua ego sum ducatos decem auri . . . .

Residuum vero omnium bonorum meorum mobilium et immobilium . . . . . . volo quod deveniat in filios meos masculos unum vel plures si quos haberem tempore mortis mee eo quia ad presens credo uxorem meam suprascriptam esse pregnantem. Et similiter ordino quod si ipsa uxor mea generabit filium masculum quod ipse filius meus habeat possessionem meam de Boscho de sacho quam supra dimittebam Justine filie mee et volo quod vadat de heredibus in heredes semper . . . . se subscripserunt in folio.

Testis: *Dominicus pictor* quondam Jacobi *Saracho* de confinio sancti Nicolaj.

Testis: presbiter Jeronimus Marino officiator in ecclesia Sancti Apolinaris de Venetiis.

A tergo — 1469 — Testamentum ser Stefani Bussati q.m Demetrij de confinio sancte Trinitatis die 12 Julij.

Rogavit aliud die XI octobris 1472 in manibus meis.

Ego presbiter Jheronimus Marino testis scripsi.

Ego Domenego pentor fo de ser Jachomo Saracho testis scripsi.

(Sez. Not. Test.i in atti. Antonio Grasselli B.a 508, allegato al n.o 316.)

1503, 8 martii. Testam. . . . Ego Archangela filia quondam magnifici domini Francisci Valerio de confinio ad presens sancti Joannis novi . . . .
Testis: Io *Andra Bussati* pentor testis scripsi . . . .

(Sez. Not. Test.i in atti Lorenzo Stella B.a 875, n.o 4.)

1523, 22 octobris. Testam. . . . . . . Ego Marcholina de Cha de Musto filia quondam magnifici domini Valerii consors domini Polidorii domini Bonifatii de Bonifatiis civis Venetiarum de contrata sancti Silvestri . . . .

Testes: Io *Lucha Antonio Busati* da Venetia pictore testimonio pregado e zurado.

(Sez. Not. Test.i in atti Giacomo Grassolario B.a 1184. n.o 329.)

1507, 9 aprilij. Test. . . . . . . Ad cancellum mei notarii infrascripsi positum super platea Sancti Marci Venetiarum presentibus ser Aloysio Nigro quondam ser Antonij et *ser Andrea Busati* ser Stefani pictoris in contrata Sancti Bassi Venetiarum testi-

bus vocatis et rogatis — Magnificus dominus Aloysius de Garzonibus q.m Nicolai et clarissimi domini Marini procuratoris Sancti Marci tamquam commissarios quondam magnifici domini Baptiste Capello quondam magnifici domini Marini, sive gubernator dicte Commissarie . . . . . .

(Sez. Not. Atti di. Gasparo de Buratis, Cassa I. Cassella 5 Filza 21. B.a 28.)

1519 —

Ser Andrea Busati depentor . . .

(Scuola grande di S. Marco, Mariegola 1480—1547 A. le discipline. Reg. 4 c.e 16.)

1527, 25 maggio.

Ser *Andrea Bussato depentor.*

(S. Maria Valverde o Misericordia — Notatorio 166. c.e 190.)

1528, 4 augusti — Testam. . . . . . Ego *Andreas* q.m *ser Stefani Bussati pictor* et habitans nunc in contrata sancti Gervasij et Prothasij Venetiarum . . . . Residuum vero omnium bonorum meorum mobilium et immobilium, caducorum, inordinatorum et pro non scriptorum ac generis cuiuscumque mihi aut mee commissarie nunc et in futurum quomodolibet spectantium et pertinentium dimitto domine Helisabete matri mee honorande, quam meam heredem universalem et unicam commissariam instituo, ordino, et esse volo, cui animam meam recomendo . . . . Testes: Io mi Jeronimo fio che fo de miser Benedeto de la biava fo testimonio pregado et zurado.

Io Zuan Maria q.m Jacomo Burchardo fo testemonio pregado et zurado.

(A tergo.) Testamentum Ser *Andree bussati pictorio* q.m ser Stefani de contrata sancti Gervasij et Prothasij Venetiarum scriptum per me Avidium Branco notarium Venetiarum, sub die IIII Augusti 1528.

(Sez. Not. Test.i in atti Avidio Branco B.e 44. n.o 425.)

1533, die XVI septembris.

Lucas Antonius Busati pictor contra quem per contrascriptos dominos Advocatores processum fuit in contrascripto consilio ad querellam viri nobilis ser Hieronimi Maripetro, utpote imputatum quod fuit tam inaudite crudelitatis quod spreta justitia hujus bene regulate Reipublice crudeliter percusserit die 7 mensis maij proxime preteriti super campo Sancti Vitalis quemdam puerulum etatis annorum sex nepotem viri nobilis ser Hieronymi Maripetro predicti cum quaddam mazocha: ita quod ipse puerulus stetit in periculo mortis in quo casu cum fuisset iussu dominorum Advocatorum formatus processus, et cum ipse Lucas Antonius perquisitus haberi non posset, et ex decreto prefati consilii fuisset publice proclamatus in Rivoalto cum termino dierum 8 ad se personaliter presentandum, advocatores comunis seque tuendum ab imputatione predicta; ipse Lucas Antonius minime comparere curavit sed contumax remansit, et proinde delicto predicto obnoxius arguitur; unde predicti domini Advocatores ad prefatum consilium accesserunt in quo quidem consilio introducto casu ipso, lectoque processu in ipso casu formato fuit per ipsos dominos Advocatores posita in dicto consilio pars infra-

scripta videlicet: si videtur vobis per ea que dicta et lecta sunt quod procedatur contra hunc *Lucani Antonium Busati pictorem* absentem sed legitime citatum in Rivoalto ut dictum est; datoque iuramento ipsi consilio, et datis atque receptis in ipso consilio balotis XXXVI.

fuerunt non sincere. III. de non. V. de parte XXVIII.

Capta itaque parte procedendi, positisque diversis pertibus captum fuit: quod dictus Lucas Antonius Busati sit bannitus de Venetiis et districtu per annos tres, et si in dicto tempore contrafeceri ipsi banno et captus fuerit, conducatur Venetias ubi ponatur in carcere clauso: in quo stare debeat per menses sex et remitatur ad ipsum bannum postea tunc incipiens, et hoc toties observetur quoties contrafecerit, et habeatur qui illum ceperit singula vice libras tercentum de bonis suis, si haberi poterunt, sin autem ex pecunijs dominij nostri et publicetur in Rivoalto.

(Avogaria di Comun. Raspe Reg. 27. c.e 146.)

1539 —

Inventario degli oggetti appartementi a *Luce Antonio Bussati pittore.*

(Sez. Not. Atti di. Alvise Schinelli. B.a 11860.)

1542, 5 octobris.

Dos domine Eugenie uxoris ser Francisci Bussato pictoris.

In Christi nomine Amen — Die quinto mensis octobris anni . . . . . . 1542. Indictione XV. — Plenam et irrevocabilem finis quietationis et perpetue securitatis cartam rogavit et rogat cum suis heredibus per presens instrumentum ser *Franciscus Bussato* q.m ser Stephani pictor habitator in villa Buschi Sacci plebanatus saccensis honeste domine Eugenie filie q.m ser Pasqualini de Gratarolis uxori sue legitime a se novissime desponsate ac domine Lucretie illius matri et sorori sue ambabus ibi presentibus pro se suisque heredibus et successoribus stipulantibus de et super tota ac integrali summa et quantitate dotis et repromisse ipsius domine Eugenie . . . .
Actum Venetijs Rivoalti ad cancellum meum notarij infrascripti presentibus ibidem ser Joanne Iacobo de Raspis q.m ser Bartholomei notario, ser Martino q.m Ambrosij de Zignonibus a serico, et ser Christo borgeto q.m Petri herbarolo Rivoalti testibus habitis et rogatis.

(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi. Reg.o 358. c.e 155 t.o.)

PETRUS DE INGANATIS

In der Berliner Galerie hängt eine Madonna mit Heiligen, Petrus de Inganatis bezeichnet. Mit derselben Signatur befand sich ein Bild in der Galerie Manfrin zu Venedig, welches jetzt nach Vercelli verkauft ist. Beide Stücke sind in Stil und Darstellungsweise so dem Francesco Bissolo verwandt, daß Crowe und Cavalcaselle sie diesem zuschrieben und annahmen, daß er als ein so geschickter Bellini-Nachahmer in Selbstironie die Signatur »Petrus der Täuschungen« gewählt habe. Wir wissen aber, daß Bissolo nur den Vornamen Francesco hatte; für die Erfindung: *Pier* Francesco war man ganz ohne Beweis. Nun finden wir in den Dokumenten den Petrus de Inganatis wirklich erwähnt, in der Form: Piero de Inganadi, oder mit der im venetianischen Dialekt so beliebten Ausstoßung der Konsonanten: Piero d' Inganai.

Pietro war auch Mitglied der Malerschule und findet sich sein Name im Libro delle tanze eingetragen. G. A. Moschini hat in seiner Kopie dieses Buches fälschlich Insanai geschrieben; sonst hätten wohl Crowe und Cavalcaselle, die die Kopie des Moschini gekannt haben, ihren Irrtum entdeckt.

1547 hatte die Scuola della Trinità drei Bilder von Francesco Torbido aus Verona malen lassen; seltsamerweise schreibt Boschini sie der Schule des Martin de Vos zu. Eins von ihnen befindet sich jetzt im Magazine des Dogenpalastes; es stellt die Erschaffung der Vögel dar. Diese Bilder schätzte Piero de Inganai zusammen mit Zuan Pietro Silvio ab. Die früheste Notiz über Inganai stammt aus dem Jahre 1529.

1529, 22 Martii — Testam. . . . . Ego Lucretia de Rubertis uxor ser Francisci Transuntini Theutonici ad presens de confinio Sancti Angeli . . . . . .

Testis: Et io *Piero d' Inganai* depentor son stato testimonio et pregado et zurado, et faso fede de la persona de esa madona Lucrezia . . . . . .

(Sez. Not. — Test.i in atti Cigrigni Giovanni Battista — B.a 208 n.o 135.)

1530 . . . . . .

Pietro Insanai (Inganai).

(G. A. Moschini, copia del Libro delle Tanse della Scuola dei Pittori. — Museo Civico Venezia.)

1543, 17 aprilis. Testam. . . . . Io Nicolosa fia de messer Andrea de Nicolò Toschan, et mojer de messer Ambroso Vedelin mercadante de ferro de la contrà de San Beneto de Venetia . . . . . .

Testis: Io *Piero de Inganai* depentor fui testimonio pregado e zurado.

(Sez. Not. — Test.i in atti Cigrigni Giovanni Battista — B. 208 n.o 180.)

1547 adì 4 Zugno — Se fa notta qualiter nel soprascritto giorno dapoi messi li soprascripti 3 quadri (del Francesco Torbido) fornidi del tutto al suo locho nella schuola fu chiamadi per el spectabile ser Vincenzo Quartari nostro Guardian *li infrascritti depentori* videlicet, ser *Piero di Inganadi* et ser *Zampiero Silvio depentori*, et datoli sachramento quanto potea valer la fattura del depenzer de essi quadri juxta la soprascritta parte i qual zuro valer da ducati trentasei et piui come qui sotto de sua man afermera esser cosi la verita.

Io *Piero de Inganai* sopradito afermo per mio sacramento ut supra.

Io *Zuan Piero Silvio* sopradito afermo per mio sagramento ut supra.

(Arch.o Stato Venezia — Scuola della S.ma Trinità vicino alla Salute, Notatorio 1531 a 1734 B. 706. Lib. Io c.e 75 t.o.)

PIETRO DUIA

Im Museo civico zu Venedig kam beim Reinigen einer kleinen Madonna ein Cartellino zum Vorschein; darauf steht zu lesen: Pietro Duia. Der Maler erscheint als schwacher Nachahmer des Bellini. Die Madonna zeigt, wie so oft bei geringen Malern, den Ausdruck der gekränkten Unschuld. Für den Bambino sind die ungewöhnlich kleinen, wie verschleimten Augen charakteristisch. Das Farbenproblem, das sich der

Maler gestellt hat, ist ein recht schwieriges, dadurch, daß das rote Kleid der Madonna sich von dem etwas verschiedenem Rot eines damastenen Vorhanges abhebt.

Man konnte auf Grund dieser Bezeichnung dem Duia sogleich ein anderes Bild im Museo civico zuweisen: eine Madonna mit den Heiligen Franziskus und Josef und einem Donatorenpaar in Halbfigur. Dr. Gronau erkannte nun auch das häßliche Bild in den Uffizien: Madonna mit Petrus und Elisabeth, die ein Wickelkind trägt, als ein Werk des Duia; früher nannte man es Cima da Conegliano.



Pietro Duia
Madonna
Im Museo civico zu Venedig

Auf diesem Bilde ist das Bewegungsmotiv der Madonna und des Kindes nicht klar. Es gibt aber in dem Palazzo Barberini in Rom eine Wiederholung der Madonna allein, auf der man sieht, daß der Knabe ein an einem Faden befestigtes Veilchensträußchen tanzen läßt.

Im Archiv findet sich folgendes über den Duia:

1520 schätzt er zusammen mit M. Antonio da Treviso ein von Vincenzo dal Musaico für S. Michele in Melma gefertigtes Mosaik ab. 1521 findet sich die Unterschrift in der Form Dugia; 1524 als Duya. Zwischen 1525 und 1528 begegnet uns dreimal seine Unterschrift. Sein Vater hieß Niccolò.

In dem venetianischen Staatswesen spielte, wie man weiß, die Abstimmung mit Kugeln eine große Rolle. Die Wahlurnen, Bossoli genannt, waren je nach der Bestimmung verschieden gefärbt. In den Akten des Magistrats der Camerlenghi finden wir öfter Quittungen für das Bemalen dieser Bossoli. Daß 1525 auch Pietro Duia Bossoli bemalt hat, zeigt, daß er nicht in sehr hohem Ansehen stand.

Wir hören gleichzeitig noch von einem anderen Maler Duia in Venedig; sein Vorname ist Matteo. Während Pietro nicht in den libro delle tanze eingetragen ist, findet man den Namen des Matteo zweimal, einmal jedoch mit dem Schreibfehler Buia (Kopie des Moschini). Wahrscheinlich haben die beiden Verwandten zusammen gearbeitet, und nur Matteo wurde eingeschrieben, wie wir das früher schon bei Bernardino und Rigo Licinio fanden. Der Vater des Matteo hieß Zuane; vielleicht waren die beiden Maler Vettern. Auch Matteo scheint nicht bedeutend gewesen zu sein, denn er bekam von der Scuola grande di S. Marco, deren Mitglied er war, Unterstützungen und malte gleichfalls Bossoli. 1542 scheint er gestorben zu sein, denn in einer Liste von auszulosenden Unterstützungsbedürftigen für dieses Jahr ist seinem Namen ein Kreuzchen zugefügt.

1520, 4 maij — ad S. Marcum ad Cancellum.

Contentatio pro Comune ville Sancti Michaelis de Melma diocesis Tarvisine.

Venerabilis dominus presbiter Franciscus de Bonifaciis rector Ecclesie Sancti Michaelis de Melma Tarvisine Diocesis, ac Zanetus quondam Vendramini de Lanzago massarius dicte Ecclesie: Blasius Florianus quondam Petri, ac Antonius Liberalis omnes de eadem villa facientes nomine totius comunis ville predicte et hominum, pro quibus de ratho promiserunt in propriis bonis ex una ac *Magister Vincentius ser Antonij a Musaico* ex altera: unanimes, et unius ac ejusdem voluntatis concorditer pro exemtione cujusdam conventionis seu instrumenti manu ser Ioannis Mathei Zibethi notarij Tarvisini diei 25 novembris 1517 indictione quinta ellegerunt et deputaverunt, elligunt et assumunt prudentes viros magistros *Marcum Antonium pictorem in Tarvisio et Petrum Dugia pictorem in Venetiis* presentes et acceptantes ad declarandum super eorum conscientiam valorem et amontare cujusdam Palle facte per antedictum magistrum Vincentium pro ecclesia Sancti Michaelis suprascripta, nomine Comunis et hominum ville antedicte, promittentes observaturos et adimpleturos omne id quod declarabitur per ipsos ellectos circa hujusmodi palle valorem, sub obligatione omnium suorum quibus supra nominibus bonorum presentium, et futurorum.

Testes: Reverendus dominus Franciscus Cigoto Decanus Corynthiensis, ac *Magister Vincentius* quondam ser *Petri* pictor in ecclesia *Sancti Marci.*

Extimatio pro suprascripto Comuni.

Immediate post parum premissa, in testium rogatorum antedictorum presentia antedicti magister *Marcus Antonius*, ac magister *Petrus Dugia* pictores ut supra ellecti ad liquidationem et declarationem palle suprascripte, vigore libertatis eis, ut premittitur, traddite responderunt concorditer vidisse et extimasse palam suprascriptam, illamque esse et fore valoris et amontare ducatorum viginti trium in ratione librarum sex et soldorum quatuor pro ducato, et hoc per practicam quam habent, et secundum eorum bonam conscientiam . . . . . .

(Sez. Not. — Atti Partenio Zaccaria — Minutari Busta 10635 fasc. VII c.^e 211 t.^o.)

1521, 11 Julij. Testam. . . . . . . Ego Helisabeth filia quondam domini Antonij Contareni, et uxoris n. v. domini Thomae Michael quondam domini Francisci de confinio Sancti Angeli . . . . . .

Testes: Ego presbiter Georgius de Cinerariis quo supra plebanus Sancti Bassi testis.
Io *Piero Dugia pictor testimonio* subscripsi.

(Sez. Not. — Test.[i] in atti Di Priuli Zaccaria. Busta n.º 776. n.º 156.)

1523 (4), 24 Januarij — Cum alias honesta domina Maria uxor ser Petri Crayna, et magister *Petrus quondam Nicolai Duya pictor* uti procurator et interveniens nomine dicti ser Petri Crayna conduxerit a Reverendis dominis fratribus prioratus et monasterij Sanctae Mariae crucificorum de Venetiis unam dicti prioratus et monasterij possessionem positam in villa Desij potestariae Mestrae . . . . . . domina Maria sponte per se et heredes suos nomine suo et dicti eius viri cuius nomine promitit quod dictus ser *Petrus Duya* eius procurator retificabit presens instrumentum dedit . . . . . . domino Petro Brasolario quondam domini Antonij . . . . . . et accepit locationem dictae poſseſsionis cum omnibus juribus . . . . . .

(Arch. St. — Santa Maria della Carità — Busta 82 Tomo Vº n.º 6027.)

1525 (6), 20 januarij — Testam. . . . . . . Ego Marcus Contarenus quondam dominj Petri de confinio Sancti Angeli . . . . . .

Testes: Io Agostin Ortica avvocato Testimonio scrissi.

Io *Piero Dugia depentor* testimonio scrissi.

(Sez. Not. — Test.i in atti Zaccaria de Priuli — Busta 777. n.o 319.)

1525 (6), 20 januarij — Testam. . . . . . . Ego Marcus Contarenus quondam dominj Petrj de confinio Sancti Angeli . . . . . .

Io *Pietro Dugia depentor* testimonio scrisi . . . . . .

Testis: *ser Petrus Dugia pictor* de dicto confinio (Sancti Angelj).

(Sez. Not. Protocolli Not. Zaccaria Priuli Busta n.o 778.)

1528, 22 aprilis — Testam. . . . . . . Ego Catarina relicta magistri Jacobi de Passirano murarij de confinio Sancti Angeli . . . . . .

Testes: Ego presbiter Joannes Griceus sacrista Sancti Angeli testis subscripsi.

Io *Piero Dugia* fo de ser Nicolò testis subscripsi.

(Sez. Not. — Test.i in atti Bernardo Tomasi Busta 967. n.o 91.)

1529, die quinto Martii.

Maistro Petro Duia pictori pro pictura bussolorum duplicium n.o 40 et triplicium n.o 23 ad ducatos quatuor pro centenario juri computum massarij Majoris Consilij subscriptum manu Magnifici domini Cancellarij Magni — L. 18. s. 9. parvorum.

(Consiglio dei X, Camerlenghi — Registro 1. c.e 106 t.o.)

MATTEO DUIA

1494, 30 martij — Testam. . . . . . . Ser Joannes quondam Pauli de Scutaro de confinio Sancti Eustachij . . . . . .

Actum Veneciis ad cancellum mei notarij infrascripti positum super platea Sancti Marci presentibus . . . . . .

et maistro *Mattheo pictore quondam Johannis* de confinio Sancti Joannis Novi testibus ad ultimam suprascriptam voluntatem . . . . . .

(Sez. Not. — Test.i in atti Trina Gregorio. — 959 349. B.a.)

1504, die 18 februarii.

Retulit Nicolaus Paduanus et nomine Victoris Querchi citasse dominum presbiterum Joannem Busati pro presenti mone ad instantiam *Matthei pictoris.*

(Signori di Notte al Civil — B.a 120. Reg.o 2.o c.e 21 t.o.)

1519. Assenti de disciplina . . . . . .

ser *Matthio depentor* a San Martin — 1519 . . . . . .

(Scuola Grande di S. Marco, Mariegola 1480—1549. Reg.o 4 c.e 94 t.o.)

1520 (1), 14 februarij — Testam. . . . . . . Ego Antonia relicta in primo matrimonio ser Leonardi murarij, et in secundo magistri Joannis Vertij marangoni . . . . . .
Testes: Ego presbiter Joannes andreae plebanus Sancti Martini Venetiarum.
Io *Matio Duia pitor* testimonio sotoschrissi testis juratus rogatus.
(Sez. Not. — Test.i in atti Tomasi Bernardo B.a 967 n.o 40.)

1523, adì 12 novembrio.
Mistro Zuane sarthor quondam ser Christofolo chremonexe abita su la piaza de San Marcho apreso del ponte de dadi chome benefiziado in la ultima volonta et ordenazion di beni del quondam Marco Antonio suo nevodo, fiol del quondam ser Domenego dale Vagine, vuol levar per breviario la dita sua ultima volonta et ordenazion de beni che questo vuol provar per messer pre Marcho da San Zíminian che chonfeso del ditto Marco Antonio esendo sta ferido de la qual ferida del dito morite per mistro Jeronimo Ceroicho tien l' insegna del bordon in chao de piaza per mistro francesco dai Canti per mistro Domenego sarthor chiamato el barbeta per ser Jeronimo Chalafao *per mistro Matio depentor* . . . . . .
(Quattro Ministeriali — Stride — Reg. 95 c.e 182 tergo.)

1530 Buja (Duja?) Mattio figurer.
(Libri delle Tanse della Scuola dei Pittori Museo Civico Venezia.)
1539, die 24 octobris.
Magnificus dominus Camerarius det *magistro Matheo pictori* pro bussolis pinctis, et adaptatis pro Majori Consilio L. 10. s. 15 prout appodisia subscripta manu magnifici domini Cancellarij apparet die 14 octobris instantis — videlicet L. 10—s. 15.
(Consiglio dei X, Camerlenghi — Reg. 1. c.e 172.)

1540(1), adì 13 fraver de domenega.
Reduti el magnifico miser Thomaxo Zonta guardian grando et compagni cum li dodese adiunti nelo albergo nostro de la scuola per balotar et dar via a nostri fratelli de la Scuola nostra esser venetiani la farina et vin de la commesaria del quondam magnifico miser Thomao Morexini fo del Clarissimo miser Piero in execution del suo testamento et forno reduti li infrascripti, et prima . . . . . .
15 + 17 ser *Matio de Zan depentor* a Castello . . . . . .
(Scuola Grande di San Marco — Notatorio Reg.o 19. c.e 45 tergo.)

1541, adì 18 decembrio.
Danari dispensdi in tempo del magnifico miser Bonifacio Sulian dignissimo vardian grando nello albergo dela scuola et in sala granda prexente ta bancha per li commisarij del quondam ser Nicolo Bossa quondam ser Anzelin, et prima . . .
. . . Sebastian depentor — L. — s.i 6 . . . . . .
Zan depentor L. — s. 12
Matio depentor — L — s.i 6 . . . . . .
(Scuola grande di S. Marco — Notatorio — Reg. 19. c.e 60.)

1541, adì 21 decembrio de mercore.
Reduto in albergo nostro el magnifico miser Boniffacio Sulian dignissimo guardian grando cum li sui compagni, et li XII adjuncti per far la balotation de la

farina et vin ali nostri fratelli de la scuola nostra esser venetiani per la commesaria del quondam magnifico miser Thomaxo Morexini fo del clarissimo miser Piero in execution del suo testamento et fonno li infrascripti . . . . . .

. . . Qui sotto se noterano quelli fratelli dela Scuola che se meteno alla prova dela farina et vin del lasso suoprascritto exceptuando perho quelli 50 che hano tochado lanno pasado (1540) li quali per questo anno non se pono metter a tal prova . . . . . .

ser *Matieto Dugia depentor* de si 17 — de no 6 — . . . . . .

(Scuola grande di San Marco — Notatorio — Reg.º 19. c.ᵉ 63.)

1542 (3), adì 14 Zener.

Reducti in questo giorno in albergo del magnifico messer Steffano Bontempo dignissimo vardian grando et li suj compagni, et li XII azonti par far la ellezion delli poveri nostri fratelli del beneffizio della farina et vin lassato per . . . . . . q.ᵐ magnifico messer Tomaxo Morexini, et prima . . . . . .

Qui sotto se notera il nome di tutti quelli che sono rimaxi alla ballota . . . . . .

. . . S + *Mattio depentor* . . . . . .

(Scuola grande S. Marco — Notatorio — Registro 19 c.ᵉ 86.)

VETTOR GRECO

Padre Lanzi in seiner Geschichte der italienischen Malerei gibt an, daß er in der Galerie Giustinian alle Zattere das Selbstporträt des Carpaccio mit dem Datum 1522 gesehen habe. Crowe und Cavalcaselle konnten es dort nicht wieder auffinden. Die Galerie ist in einer im XVIII. Jahrhundert in Venedig beliebten Weise eingerichtet. In den Stuck der Wand machte man Vertiefungen in der Größe der Bilder; waren diese eingefügt, so modellierte der Stukkateur in wenigen kühnen Zügen einen Rahmen um den Rand. Bei vorhandener Feuchtigkeit ist das den Bildern natürlich gefährlich gewesen; aber man findet noch andere Beispiele dieses Verfahrens; so in der großartigen Villa der Pisani in Strà, auch in einigen Kapellen der Kirche S. Niccolò da Tolentino in Venedig.

Wenn jenes Bild damals so befestigt war, dann muß man es auch heute noch ebenso wiederfinden, denn die Galerie ist ganz unverändert geblieben. Nun existiert dort ein Porträt, bezeichnet in griechischen Buchstaben: εις· αφκβ· μηνί Αυγούστου κη· χειρ ΒιτcRE. (Das letzte Wort müßte eigentlich βιτωριος heißen.) Die Worte bedeuten: im Jahre 1522 Monat August 28, Hand des Vittore«.

Der Stil und das Alter des Dargestellten zeigen deutlich, daß wir nicht ein Selbstporträt des damals schon sehr alten Vittore Carpaccio vor uns haben. Vielmehr ist es das Bild eines griechischen Malers namens Vittore. Bei den spätgriechischen Malern war es ja auch Brauch, sich mit der Hinzufügung des Wortes χειρ zu signieren, wie ja auch der bekannte Emanuel Tzane »χειρ Εμανουηλ« schreibt.

Im Archiv nun finden wir interessante Notizen über den griechischen Maler Vittore. 1536 ist er Mitglied der Scuola grande di S. Giovanni Evangelista; als solches begleitet er die großen Prozessionen der Scuola zusammen mit fünf andern als Sänger. — Als im Jahre 1537 die Signoria Truppen für den Türkenkrieg anwarb, wendete sie sich auch an die Scuola. Vittore nahm an dem Kriege teil; ehe er zur Flotte ging, machte er sein Testament. Darin lautet die Unterschrift: Victor filius quondam Ser Ioannis Greci pictor de confinio S. Moysis.

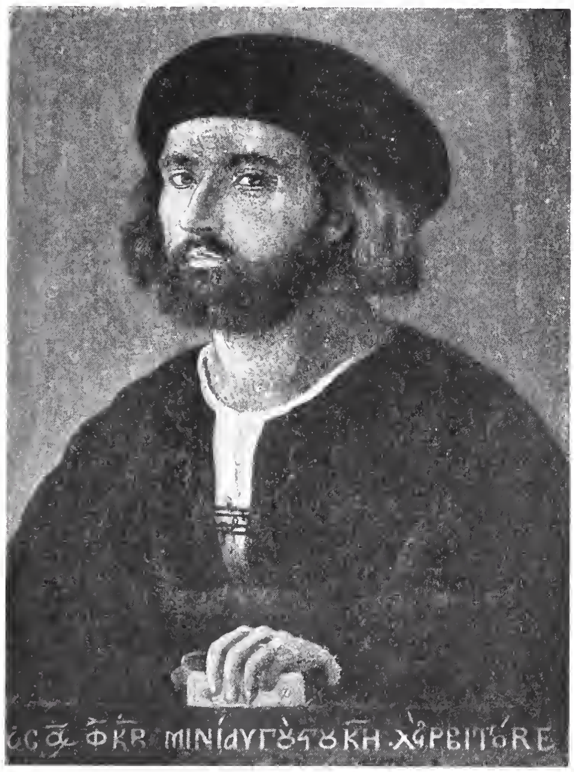
Zu Testamentsvollstreckern ernennt er den Zuanmaria depentor und Bettin depentor dalla colombina. Über diese beiden gibt es viele archivalische Notizen. Zuanmaria war ein Albanese; beide hatten ihre Bottega in der Piazza S. Marco.

Vittore kehrte gesund aus dem Kriege zurück. Er durfte sich an der Auslosung von Häusern beteiligen, die die Scuola zur Belohnung veranstaltete. Er hat aber hierbei kein Glück gehabt.

In den Totenregistern von 1555 steht unter dem 15. Juni: Vettorello wurde heute ermordet in der Pfarrei S. Moyse. Darf man annehmen, daß dieser Vettorello mit unserm Vittore, der tatsächlich in S. Moyse wohnte, identisch ist?

Es wird in derselben Zeit noch ein Madonnenmaler Vettore erwähnt, der sich nicht »Grieche« nennt, aber nur mit griechischen Malern Verkehr hat. Dessen Vater hieß Bartolomeo. 1518 war er Mitglied der Scuola di S. Marco. 1539 wird er genannt: Maestro Vittore da le Madonne dipintor. Er wohnt in der Pfarrei S. Giuliano. 1546 ernennt ihn Mag. Zorzi depentor de Madonne von Candia, auch in S. Giuliano wohnhaft, zum Testamentsvollstrecker. (In diesem Testament wird noch ein anderer Grieche, Zaneto Griego depentor, erwähnt.)

Hiernach bleibt es ungewiß, ob der Vittore Greco oder der Vittore delle Madonne der Maler des Porträts ist, von welchem unsere Untersuchungen ausgingen.



Vettor Greco
Männliches Bildnis
In der Galerie Giustiniani alle Zattere, Venedig

1536, adì 23 marzo.

Fo fatto accordo per el Magnifico miser Piero di Lodovici nostro guardian con ser Lunardo Zusto ser Alvise Galimberto, ser Antonio da Balao, ser Vettor da Balao et *ser Vettor depentor* tutti cinque cantori zoveni, che i ditti siano obligati accompagnar la scuola et cantar juxta el consueto, quando la ditta scuola va fuor di casa, et la scuola li habbia a dar per sua mercede ducati doi per uno all' anno, et questo a beneplacito della bancha di tempo in tempo.

(Scuola grande di San Giovanni Evangelista — Notatorio II. Registro 141 c.e 57 t.o.)

1537. Parte presa in Capitolo del 1537 a dì 15 zugno de una quantità de fradelli per l' Armar.

Non è alcuno che non cognosca quanto sia necessariamente debito de cadaun fidel christiano bon cittadin et, Servitor di questa Serenissima et Christianissima Republica, veramente scudo et propugnacolo alla religion et fede del nostro Signor miser Iesu Christo, quella agiuttar et defender con la facultà, con el sangue, et vita propria. Onde essendone sta rechiesto per la Illustrissima Signoria Nostra che del corpo degli fradelli de questa nostra fraternità de miser San Zuane Evangelista se gli debbia appresentar certo numero d' huomini, che per ettà et altra condittion siano più atti à servir sopra l' Armada nella occorrente importantissima impresa, Desiderando noi per il debito nostro dar forma non solamente che i ditti nostri fradelli vadino a tal servitio, ma che con ogni contento et hylarità d' animo possino andar, et perhò . . . . .

(Scuola grande S. Giovanni Evangelista — Notatorio II. Reg.º 141, c.ᵉ 64 t.º)

1537, 10 Julii — Testam. . . . . . .

. . . Ego *Victor filius quondam* ser *Iohannis Greci pictor* de confinio Sancti Moysis, *iturus in Classem* sanus gratia Domini nostri Iesu Christi mente, corpore, et intellectu, volens bona mea ordinare, accessi ad Cancellum Ioannis Marie de Cavaneis Venetiarum notarii, ipsumque rogavi ut hoc meum ultimum scriberet testamentum etc: sic dicens prima Racomando l' anima mia a l' omnipotente Idio et alla sua gloriosa Madre Verzene Maria et a tuta la corte celestial. Constituisso mei commissarij magistro *Zuanmaria depentor mio amigo et magistro Betin depentor dala columbina* mio compare de l' anello, et Iulia mia carissima consorte, quali mandino ad exequir quanto ordino . . . .

El residuo . . . . . lasso alla preditta Iulia mia carissima consorte qual instituisso et voglio che sia mia universal herede et residuaria in vita sua, et dapoi la sua morte voglio che ritorna in mei fradelli Menin, Zacharia, Bastian, et Nicoleto.

Testes: Io pre Mathio quondam Piero da San Severo testimonio zurado et pregado scrisi.

Io Piero Falcon quondam messer Vincenzo testimonio pregado et zurado scrisi.

A tergo.

Ser Victor quondam ser Ioannis Graeci pictor.

1537, 10 Iulij.

(Sez. Not. — Test.ⁱ in atti Cavaneis Gio: Maria — Busta 218, n.º 406.)

1539, adì 29 fevrer.

Della parte messa in el nostro Capitanio General sotto di 15 zugno 1537 et confirmada per lo Excellentissimo Consilio di Dieci appar in questo a certa . . . . et in execution della notitia data a tutti galiotti, che per vigor di quella erano stati al servitio de questo Illustrissimo Dominio, appar in questo a carte . . . . sotto di primo instante, son state imbossolate le infrascritte case sei notade, come qui sotto dechiarito apparirà et prima:

(Segue una lista di sei case) . . . .

L' infrascitti furno quelli che si venero a dar in nota per voler esser imbossoladi, quali furno cavati per sorta, et prima . . . .

. . . . *Vettor depentor* . . . .

(Scuola grande di San Giovanni Evangelista — Notatorio II. Reg. 141, c.ᵉ 84 t.º)

1540, adi 24 ottubrio.

Questo zorno redutti nell' Albergo nostro, el spettabile nostro vardian, et alcuni della bancha, in execution della parte de di XV Zugno 1537 forno imbossolati l' infrascritti nomi, quali andorno al servitio dell' Illustrissimo Dominio in Armada, et primo . . . .

Vettor depentor . . . .

Zuane fio de Vicenzo depentor . . . .

Adi XXVIII ditto. — De ordene de miser Agustin d' Antonio syndico fu sospesa la imbossolation sopraditta, in parte, come per lui sarà dechiarita.

Adi VI Marzo 1541. — Fò intromessa la soprascritta imbossolation per miser Agustin d' Antonio syndico, in quella parte come per lui sarà dechiarita, videlicet per la persona del soprascritto Bortholamio Bergamasco.

(Scuola grande di San Giovanni Evangelista — Notatorio II. Registro 141. c.e 92 t.o.)

Laus Deo 1555 die 15 Iunij

Vettorello depentor hozi amazato — S. Moyse.

(Provveditori alla Sanità — Necrologio n.o 4 — 1555 al 1556.)

VETTOR DALLE MADONNE

Assenti alla disciplina.

1518. — *Ser Vetor de Bortolomio depentor.*

(Scuola grande San Marco — Mariegola 1480—1549. Registro 4. carte 149 t.o.)

1539, die nona mensis Maij.

Clarissimi Domini . . . . plegios approbarunt et approbant prout in infrascriptis ipsorum fideiussionum continetur una cum locationibus ipsis pro ut in eis legitur, et nomina ipsorum fideiussorum. . . . . *Maistro Victor da le madone depentor a* San Zulian per ducati 33 grossi 21 per Ser Nicolò da Paris. . . . .

(Procuratori di San Marco — de Supra. Reg.o 174. c.e 70.)

1546, 22 octobris. Testam. . . . . . .

. . . Io Magistro *Zorzi depentor de madone quondam ser Constantino Lubina* de Candia dela Contrà de San Zulian de Venetia Considerando niuna cosa eser piu certa dela morte ne più incerta delhora sua essendo per la Dio gratia sano de la mente et delo intelletto benchè del corpo infermo feci venir da me Augustin Pellestrina nodaro de Venetia e quello ho pregato scriver questo mio testamento, nel qual lasso mie Comissarij et Executori de questo mio Testamento messer Andrea Cavameli de Candia et *magistro Vettore da le madone* quali prego debi exeguire quanto ordinaro, voio quando el mio Corpo sera da l' anima sepparato quello sij sepulto alla giesia de San Zuane de furlani, lasso a *Iulia fia* del quondam *Zanetto Griego depentor* mia *neza* per suo maridar ducati 10, lasso a Oliva fiola de magistro *Zorzi* casseler ducati due . . . .

1546, die 18 novembris ad Cancellum.

Victor a madonis quondam ser Bartholomei Commissarius institutus in presenti testamento, aliis impeditus negotiis refutavit . . . .

a tergo.

Testamentum magistri Georgij pictoris quondam Constantini Lubina de Creta de contrata San Julian.

(Sez. Not. — Test.[i] in atti Agostino Pellestrina Busta 768. n.° 192.)

1546 . . . .

Comessaria del quondam Ser Zorzi depentor de madone steva a San Zulian in cassellaria lasso alhospedal adi 13 novembrio ducati cinque. Nodaro miser Augustin Pelestrina.

Comessarij miser Andrea Cruchumeli et miser *Vetor da le madone*, residuario mistro Polo suo fiol val . . . . ducati 5.— gr. —

(Procuratori di S. Marco — Serie mista — Busta 272. Libro I. Lettera Z — legati.)

ZUANNE DA BRESCIA

Dieser Maler, der Sohn des Ambrosio von Asola bei Brescia, war ein vorzüglicher Meister vom Anfange des Cinquecento. Er ist bisher in der Kunstgeschichte nicht beachtet worden, obgleich schon im Jahre 1878 Seguso in der kleinen Schrift »Bianca Visconti e Francesco Sforza o di un'insigna viscontea sforzesca« ein ihn betreffendes Dokument veröffentlicht hat. Im Jahre 1512 war Zuane Mitglied der Scuola grande di S. Marco; 1514 richtete er eine Bittschrift an den Dogen für ein Druckprivileg; es handelte sich um einen Holzschnitt mit der Darstellung einer Geschichte aus dem Leben des Kaisers Trajan, wahrscheinlich wohl der Episode mit der Witwe. Zuane hatte die Zeichnung dafür angefertigt.

Im Jahre 1517 finden wir die Unterschrift »Zuane da Asola«; 1521 den Eintrag seines Namens in die Mitgliederliste der Scuola grande di S. Marco. In demselben Jahre war Zuane im Interesse der Donna Lazarina tätig, der Witwe des berühmten Holzschneiders Marco da Vicenza. Man darf wohl annehmen, daß dieser vielleicht die Zeichnung Zuanes, von der wir sprachen, in Holz geschnitten hat.

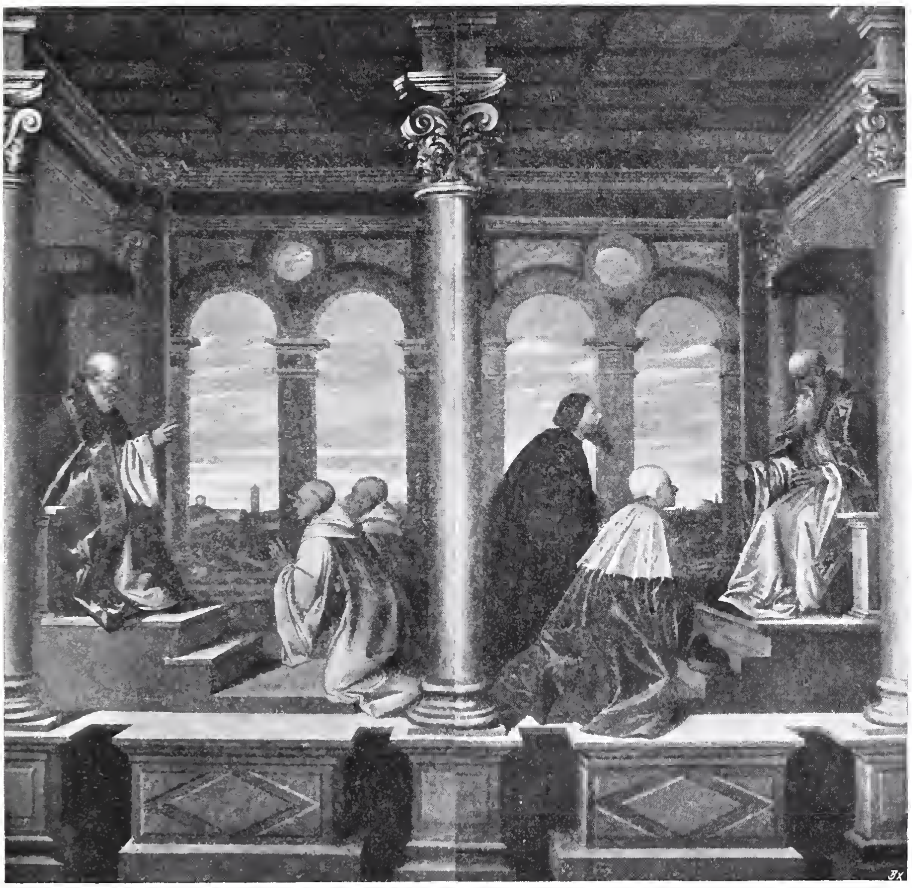
Aus dem Jahre 1526 haben wir den Vertrag und die Quittung des Zuane und seines Sohnes Bernardino, der gleichfalls Maler war, über die Bemalung der Orgeltüren in der Klosterkirche S. Michele da Murano.

Am 13. November 1531 ist Zuane gestorben.

Die Orgel von S. Michele, die auf dem schönen »Barco« der Kirche stand, ist nicht mehr erhalten, auch ihre Türen sind nicht mehr vereinigt. Die Außenteile befinden sich im Museo civico, die Innenteile noch in S. Michele. Die übrigen malerischen Zierate sind gänzlich verschollen. Marco Boschini schreibt diese Bilder dem Domenico Compagnola zu; ihm sind alle Autoren gefolgt. Auf dem rechten Flügel der Außenteile sitzt auf hohem Throne, von schöner Architektur umrahmt, S. Romualdo; zu seinen Füßen kniet der Doge Pietro Orseolo, das Haupt nicht mit der Mütze, nur mit dem Camauro bedeckt, neben dem Dogen steht ein Begleiter. (P. Orseolo hatte einst heimlich Venedig verlassen und war nach Frankreich zu dem hl. Romualdo gegangen, um in den von diesem gestifteten Camaldulenserorden einzutreten; er wurde später heilig gesprochen.) Auf dem linken Flügel sieht man S. Benedikt, zu seinen Füßen zwei »Fratelli bianchi«.

Auf den Innenbildern sind dargestellt: Michael, wie er die Dämonen bezwingt, und Maria gen Himmel fahrend.[1])

Dieses hervorragende Kunstwerk nun zeigt eine enge Verwandtschaft mit den Malereien des Savoldo. Dieselbe tiefe Farbenstimmung, dieselbe Malweise und das



Zuane e Bernardino da Brescia
Die Orgeltüren von San Michele di Murano, Außenseite
Im Museo Civico zu Venedig

flüssige Impasto; auf den Außenteilen entzückt die bei Savoldo so häufige abendliche Beleuchtung; die ausdrucksvollen Köpfe der Apostel auf dem Himmelfahrtbilde gemahnen ebenso an die Typen des Savoldo.

Wenn man erwägt, daß Zuane einer älteren Generation als Savoldo angehört, etwa gleichaltrig mit Romanino war und daß beide Künstler aus Brescia stammen, so wird man Savoldo als den Schüler des Zuane ansprechen dürfen. Savoldo wird so in

[1]) Sehr interessant ist der Vergleich dieser Himmelfahrt mit der des Moretto in dem Duomo vecchio zu Brescia, welche am 5. November 1526 abgeliefert wurde.

seiner sonderbaren Individualität sehr viel verständlicher: Zuane, seinerseits hauptsächlich von Giorgione und dem jungen Tizian beeinflußt, hat mit der ihm eigentümlichen Malweise auf Savoldo gewirkt. So wie Moretto von Romanino abstammend zu denken ist, wäre also Savoldo von Zuane abzuleiten.



Zuane e Bernardino da Brescia
Die Orgeltüren von San Michele di Murano, Innenseite
Chiesa San Michele di Murano

Wir können auf Grund der Zuweisung der Orgeltüren von S. Michele dem Zuane noch mit Wahrscheinlichkeit weitere Bilder geben. So die Hirtenanbetung in der National Gallery, die dort versuchsweise ein Werk des Savoldo genannt ist.

Von Zuanes Sohn Bernardino existierte ein beglaubigtes Bild in Venedig in dem Kloster San Sepolcro; es wurde 1838 an das Belvedere in Wien abgegeben und befindet sich unzugänglich im Magazin des dortigen Museums; es soll ein sehr schwaches Werk sein. Vielleicht ist dem Bernardino die savoldoartige Hirtenanbetung zuzuschreiben, die früher in der Galerie Leuchtenberg war und an den Bilderhändler Wertheimer in London

verkauft worden ist. Herbert Cook hat beide Hirtenanbetungen im Burlington Magazin veröffentlicht, ohne zu erwähnen, daß Crowe und Cavalcaselle mit ihrem wunderbaren Formengedächtnis den Zusammenhang beider Bilder schon erkannt hatten, als das eine noch in der Galeria Manfrin, das andere bei Leuchtenberg hing.

1512, Assenti da disciplina.

Ser *Zuan da Bressa* depentor a San Lio.

(Scuola Grande San Marco — Mariegola 1480—1547 — Registro 4 — carte 166 tergo.)

1514, 20 aprile.

Serenissimo Principi.

Humiliter et cum ogni debita reverentia supplica a la Sublimita Vostra el fidelissimo suo servitor *Zuan da Brexa* depentor; cum sit che lui supplicante essendo studioso di la virtu habi fatto uno desegno et quello fatto intagliar in legno a suo nome nella qual opera ha consumato molto tempo cum sua gran fadica et spesa per esser opera excellente, et tuto ha fatto volentiera per esser desideroso de honor, et poi mediante le fatice sue, et industrie poter consequir qualche utilita et emolumento de ditta sua opera la qual e la historia de Traiano Imperator; et havendo voluto lui supplicante far qualche esperientia de ditta sua opera, et veder come reusciva, ne ha fatto stampar parte de quella cum intention poi de farla stampar tuta, et perchè in effecto lo disegno et opera preditta è bella et degna, è stata immantinente tolta da alcuni altri, et hano commenzato voler quella stampar, la qual cosa seria contra ogni debito de justitia, et a grave mio danno, che havendo jo stentato et fadigatome longo tempo in far ditta opera che altri dovesse senza sua fadica conseguir guadagno de le fadice et sudori mei. Quare, Serenissime Princeps, Jo Zuan sopraditto recorro a i piedi di quella supplicandola se degni far prohibir che niuno per alcun modo possi ne debi stampar dita mia opera, ma conciedermi che jo solo possi quella finir et poi stampar et vender a mio nome solamente per anni 10 sotto pena de ducati 5 per opera a chi stampasse over fese stampar ditta opera, da esser applicada la mita a lo accusator et laltra mita al officio che farà la execution, la qual sia commessa a qualunque officio de questa cita: et questo dimanda de gratia spetial accio le fadice non habia fatto in vano et che possi consequir qualche utilità in rencompensation del tempo et spesa ho consumato e fatto per redur a perfection ditta opera cui Excellentissime Dominationi genibus flexis me aricomando.

(Notatorio Collegio — Registro n.º 25 — carte 87to.)

1517, 18 septembris. Testam. . . . . . . Ego Joanna relicta q.^m^ ser Gregorii Hungari et ad presens consors ser Andree de Ariano de contrata Sancti Paterniani . . . . . .

Testis: Jo *Zuanne da Asola pentor* testimonio.

(Sez.^e^ Not.-Test. in atti Tomasi Bernardo B.^a^ 968. n.º 271.)

1520 (1), 22 Januarii.

Prudens Domina Lazarina relicta *magistri Marci* olim lignaminum intagliatoris de *Vincentia*: Privans imprimis Sebastianum Scartazinum ejus filium legitimum et naturalem et prenominati quondam *magistri Marci intagliatoris* omni dote materna ac hereditate et successione bonorum maternorum omnium generis cujusque . . . . ad hujuscemodi bonorum maternorum totalem privationem, ipsam matrem impellentes et inducentes, sponte, libere ac ex certa animi sui scientia . . . . . . per se suosque

heredes, et successores tenore presentis publici instrumenti dedit, tradidit, et donavit, ac donationem inter vivos fecit ac facit . . . . Francisco filio suo in pupillari aetate adhuc constituto aetatis ad presens annorum trium vel circa licet absenti . . . .

Venetiis in conventu et Capitulo mortuorum Sancti Stephani ordinis S. Augustini heremitarum: presentibus Domino fratre Joanne Jacobo Diacono de suprascripta donatrice mihi notario fidem faciente, *magistro Joanne pictore de Brixia* quondam ser Ambrosii de confinio Sancti Leonis, magistro Benedicto Tonsore quondam ser Martini de confinio Sancti Vitalis testibus ad premissa omnia et singula adhibitis vocatis, et rogatis.

(Sez. Not. Atti Partenio Zaccaria, Minutarii 1520. Busta 10635 fasc. IX° c.e 96.)

1521, 24 aprile.

Ser *Zuan da Bressa* depentor a S. Lio F. 2. — 1 —

(Scuola grande San Marco — Registro n.° 3. Registro fratelli di Scuola Lettera Z.)

1526, die sexta Aprilis.

Noto sia et manifesto a ciascuna persona che vedera overo lezara la presente infrascripta scriptura, qualiter mi don Benedetto de Mandello al presente Abbate del monastero de miser San Michel da Murano adì et milesimo soprascripto sum rimasto dacordo cum maistro *Zuane depentore* et suo fio maistro *Bernardin da Asola de Bressana* stano al prexente sul campo de Santa Marina in Venetia, videlicet che li diti debano depenzere le portele del nostro organo cum. boni et perfeti colori a iudicio de chi li cognosse, et che dentro su una parte facino la Asumption de la Madona cum li Apostoli tuti, et dall' altro canto all' incontro una bataia de San Michel cum molti angeli che tuti combateno cum molti demonij et de fora su una banda San Benedeto cum dui monachi devanci inzenochiati, et su l' altra parte San Romualdo cum dui monachi innanzi ingenochiati in prospectiva come apare uno desegno fato de sua man, et che dite quatro fazate siano belle, et che in tuto de bonta avanzino el quadro de mezo, che ha tre angeli, videlicet San Michiel cum doi altri che sono suxo l' organo al presente et li hano fati essi maistri soprascritti et se obbliga dar dita opera compita, et perfeta per la festa de San Michel proximo futuro del mexe de Septembre. Et io alincontro li prometo dar per dita opera et per li tre quadri che son fatti, et dui altri che vano suli cantoni de l' organo, che sono cinque quadri cum le portele ducati quarantasie in tuto da Lire sie et soldi 4 per ducato, et quando l' opera sara fata et messa suxo s' el parara alo Abbate, overo a chi tochara fornirli el suo pagamento chel merita più li debia zonzere fin a quatro ducati de più et se dita opera fosse stimada de mancho de li ducati 40 sia quel mancho a suo conto et interesse etc.

Et dita summa de danari de haver al presente come el tole le portele ducati diexe, et como lavera dato la prima man de colori altri diexe, et quando le metara suxo altri diexe, El resto che serano ducati 10 per natale prossimo. Fato in dito monasterio soprascrito adì et milesimo ut supra videlicet MDXXVI aprilis 6.

Io *mistro Bernardino depentor* soprascripto confermo e son contento de questo e soprascripto in tuto per tuto e per comision de mio padre ho anchora sotoscripto, Idem qui supra manu propria.

Io *mistro Bernardin* confesso avere receuto ducati hotto al presente da don Ventura Chamerlengo de S. Mihel de Muran adì 12 aprile 1526 e più recevete per avanti mio padre ducati do dal padre abatte del ditto monesterio in tuto sono ducati diesse vale duc.i 62.

(Convento di S. Michele in Isola, Riceveri 1439—1613. B.a 48.)

1531 . . . .

Cape die haver per il suo sepelir 13 Novembrio per ser *Zuan da Bressa* depentor. . . . . n.o 1.

(Scuola Grande S. Marco B.a 229 — Libri antichi di contabilità — Indice 1531. C. A. P.)

Laus Deo 1531, 13 novembrio.

Ser *Zuane da Bressa* depentor fo tolto a Santo Antolin, fu sepolto in le nostre arche a San Zuane Polo, amore Dei.

(Scuola grande di S. Marco Busta 229 — Libri antichi di contabilità — Indice 1531.)

ZUAN GEROLAMO SAVOLDO

Über diesen Künstler sind wenige archivalische Notizen bekannt geworden; von seinen vielen schönen Bildern läßt sich nur von einem, der Pala auf dem Hochaltar von S. Nicolò in Treviso, das Datum mit archivalischen Hilfsmitteln bestimmen; aber nur ein Bild in S. M. del Organo in Verona trägt die Jahreszahl 1533, auch über die Chronologie seiner Werke hat die archivalische Forschung uns nicht weiter geführt.

Die Dokumente über das Bild in Treviso sind schon 1803 von P. Federici publiziert worden. Ursprünglich hatte der Dominikaner des Klosters SS. Giovanni e Paolo, Fra Marco Pensaben, die Ausführung der Altartafel übernommen. Dieser Mönch wird in den trevisanischen Akten einige Male Depentor genannt; er bekam auch wiederholt kleine Anzahlungen auf das zu vollendende Werk; wirklich gemalt aber hat an dem Bilde im August und November 1520 Fra Marco Maraveja. Man darf diese beiden Klosterbrüder namens Marco nicht miteinander identifizieren. Die Dominikanerbrüder von SS. Giovanni e Paolo, wie alle Klosterbrüder im Veneto überhaupt werden mit ihrem Klosternamen und dem Namen ihrer Vaterstadt bezeichnet; sind mehrere gleichen Namens da, so werden sie mit ihrem Familienzunamen näher unterschieden. Wir finden zugleich mit jenen beiden einen einfach Fra Marco de Venetia genannten Mönch in den Akten des Klosters von SS. Giovanni e Paolo erwähnt.

In der Pinakothek Locchis zu Bergamo befindet sich nun ein sehr schwaches Bildchen, welches »Fra Marco de Venetiis« bezeichnet ist. Crowe und Cavalcaselle wollen dies Bild dem Fra Marco Pensaben zuschreiben; aber nach unsern Ausführungen ist dies unstatthaft; dieser »Fra Marco de Venetiis« braucht kein Dominikaner gewesen zu sein; er kann aus irgend einem andern Orden oder aus dem Kloster irgend einer anderen Stadt stammen, geschweige, daß wir zur Identifikation mit dem Fra Marco Pensaben ein Recht hätten.

Wir entnehmen ferner den Akten zu Treviso, daß bereits im April 1520 ein »Vettore Belliniano« ein Aufgeld für die Altartafel bekommen hat; für wirklich geleistete Arbeit finden wir aber keine Zahlung verzeichnet. Im Juli 1521 ergriff F. Marco Pensaben, als er sah, daß er mit seinen beiden Helfern, dem Vettore Belliniano und dem

Fra Marco Maraveja, in seinem Werke nicht zu Rande kam, die Flucht und konnte in den Dominikanerklöstern des Veneto nicht aufgefunden werden. Wie Crowe und Cavalcaselle dem P. Federici gegenüber richtig vermuten, hat diese Flucht für den Pensaben auf die Dauer keine bösen Folgen gehabt; wir finden ihn später in den Akten des Klosters SS. Giovanni e Paolo häufig und in ehrenvoller Weise erwähnt.

Die Dominikaner von S. Nicolò beriefen nun am 8. September 1521 den Mistro Zan Jeronimo Depentor aus Venedig zur endlichen Fertigstellung ihres Bildes. Wie wir das Bild heute sehen, ist es unzweifelhaft ein Werk des Savoldo, den wir also mit dem Zan Jeronimo identifizieren müssen. Was die früheren Maler bereits geleistet hatten, können wir nicht mehr sagen; an die Figuren werden sie sich nicht gegewagt haben.

Das Datum dieses Werkes ist zugleich das früheste Lebensdatum, welches wir von Savoldo besitzen. Wir glauben ihn darin als Schüler des Zuane da Brescia zu erkennen. Es ist möglich, daß Zuane mit seinem Sohne Bernardino und Savoldo aus Brescia nach Venedig übergesiedelt ist; doch läßt sich nichts Bestimmtes sagen, solange das Archiv von Brescia noch nicht besser durchforscht ist. Die Angabe, daß Savoldo in seiner Jugend einige Zeit in Florenz zugebracht habe, ist trotz mangelnder archivalischen Bestätigung wohl zuverlässig. An seiner Kunst jedoch wollen wir nicht die geringsten florentinischen Einflüsse und so wird diese Episode seines Lebens für uns bedeutungslos.

1526 verfaßte Savoldo ein Testament; als seinen Vater nennt er Messer Betino di Savoldi. Verheiratet war er mit einer Witwe Maria, einer Flamländerin, welche aus ihrer ersten Ehe eine Tochter Elisabeth und die drei Söhne Zuan, Marco und Rassamo mitgebracht hatte. Savoldo erwähnt viele Landsleute von Brescia. Man gewinnt den Eindruck, daß er in ärmlichen Verhältnissen lebte.

Mehrere Bilder des Savoldo werden erwähnt, die sich heute nicht mehr finden lassen. So finden wir in dem Testament des Pietro Contarini von 1527, daß dieser vier Bilder der Madonna »che va in Egipto« von der Hand des Savoldo für eine Kapelle der Kirche SS. Apostolorum stiftet. Schon in den alten Guiden fehlt jede Spur dieser Bilder, während sich ein Relief mit der Halbfigur des hl. Sebastian, das Contarini gleichfalls gestiftet hatte, noch erhalten hat; man findet es am Vorplatz des rückwärtigen Einganges der Kirche SS. Apostoli. Die vom Anonimo des Morelli genannten Bilder sind heute alle als verloren anzusehen.

1533 wird Savoldo von dem Goldschmied Bernardino da Bergamo zum Testamentsvollstrecker ernannt; wir erfahren bei dieser Gelegenheit, daß er in der Calle della Testa bei SS. Giovanni e Paolo gewohnt hatte. Mit Savoldo gemeinsam ist der deutsche Lautenmacher Magistro Magno Testamentsvollstrecker. Wir finden unter den Handwerkern, die aus Deutschland nach Venedig kamen, viele Lautenmacher vertreten, besonders die Familien Tannhauser und Schonfeld.

Von 1533 läßt sich ein zweites Bild des Savoldo datieren; die Familie della Torre hatte es gestiftet für S. M. in Organo zu Verona.

1539 macht der Bergamaske, der Holzschnitzer Giovanni Antonio von Gandino sein Testament; Savoldo ist wiederum Testamentsvollstrecker. Das Testament nennt noch andere Holzschnitzer: so den Polo Campsa, der oft in venezianischen Akten genannt wird.

Ältere Guiden des 19. Jahrhunderts geben an, daß auf der die Natività darstellenden Altartafel von S. Giobbe die Jahreszahl 1540 gestanden hätte. Sie ist jetzt nicht mehr zu lesen. Der Altar befindet sich in der Kapelle vor der Sakristei. Auf dem

Rahmen findet sich das Wappen der Patrizierfamilie Foscari. Ein Grab mit der Aufschrift Foscari findet sich aber in der Kapelle nicht. Die Familie besaß schon den ersten Altar rechts vom Eingang, der mit dem »Christus am Ölberg« des Basaiti (jetzt in der Accademia zu Venedig) geschmückt war. Die Tafel des Basaiti stammt aus dem Jahre 1510. Im Archiv des Klosters von S. Giobbe findet sich keine Nachricht, daß 1540 ein Foscari einen Altar gestiftet hätte. Es findet sich aber ein zweites Grab der Familie Foscari, das des 1550 gestorbenen Domenico, in S. Giobbe. Möglicherweise hat Francesco, der auch das Grab seines Bruders Domenico herstellen ließ, auch das Bild des Savoldo gestiftet. Eine etwas abweichende Wiederholung dieser Natività findet sich im Museum zu Brescia; das Datum derselben ist ebenfalls unbekannt.

Im Jahre 1544 wird Joannes de Roversis dictus Savoldinus wegen Mordes an dem Brescianer Buzoni zum Tode verurteilt. Er hatte sich durch Flucht der schauerlichen Vollstreckung des Urteils entzogen. Wir führen dies Urteil an, weil dieser Joannes vielleicht der oben erwähnte Zuan, Stiefsohn des Savoldo, war.

1548 ist Savoldo noch am Leben; er fungiert als Zeuge. Der Notar gibt an, daß Savoldos Vater Jacobus geheißen habe, nun nennt aber Savoldo seinen Vater Betino, Benedetto. Um diesen Widerspruch zu erklären bleibt uns kein anderer Ausweg als anzunehmen, daß der Notar einen Schreibfehler begangen habe, es fehlt ja nicht an vielen Beispielen derselben Art (s. u. Antonio Vivarini). Wir wissen, daß Savoldo 1548 noch lebte, bereits aus einem Briefe des Aretino. Über das Todesdatum des Malers aber hat sich keine Angabe gefunden.

Note tratte dal libro della Procuratia dell' Archivio di S. Nicolò di Trevigi, riguardanti la fuga di fra Marco Pensaben di Trevigi con aver lasciata la pala non compiuta interamente, ed il nome del pittore che venne a compirla.

1521. Luglio (pag. 262).

Adi 16 dati a fra Alvise per essere andato a Padova a Monselice, a Este, a Legnago ed a Soave a cercar fra Marco Pensaben che il dovesse venir o compir de depinser la pala dell' altar grando per andar e tornar in Treviso . . . L. 0 — 5.

1521. 8 settembre (pag. 267).

Item dati a mistro *Zan Ieronimo depentor* per suo viazo da Venezia a Treviso per lui e il compagno ed un forzier . . . . L. 3. s. —

Item dati per companadigo delli sopraditi . . . . L. 6 : 16.

(Pag. 269 e 270.)

Adi 13 ottobre dati a mistro *Zan Ieronimo depentor* per parte del depenzer la pala dell' altar grando . . . . L. 124 : —

Item dati a mistro *Zan Jeronimo depentor* per resto a saldo de sua mercede de fornir la pala del altar grando . . . . L. 80 : —

Item dati per vin vechio per el depentor comprò lui . . . . . . L. 3 : —

Per suo companadico . . . . L. 6 : —

Per L. 3 Candele di sera soldi 12 monta in tutto . . . . L. 9 : 12.

Item dati per onze 10 e meza d' azuro, a L. 3 l' onza e per onze 1 e mezza de lacha a L. 6 l' onza, monta in tutto . . . . L. 42 : 10.

Item dati a mistro Zan indorador per parte per aver inzesà la pala del altar grando . . . . L. 3. s. —

Item dati a mistro Lio da Venetia per parte per far el teler della pala granda L. 6. s. 14.

Adi 21 detto dati per far la vernise de invernizar la pala del altar grando L. 3. s. —

Item dati per chiodi 200 per la pala . . . . L. 0. s. 10.

Item dati per portar l' organo con 3 tape e un chiavo per tirar la pala all' altar grando . . . . L. 0. s. 12.

Adi ultimo detto dati al depentor per esser venudo a dar la Vernise alla pala dell' altar grando . . . . L. 6. s. —

Item dati per parte a mistro Lio per aver fatto el teler alla pala granda L. 2 : s. —

Item dati a mistro Bernardo fenestrer per fattura delle fenestre e lamade della capella dell' altar grando compreso vetri, piombo, fil de rame, stagno, broche ed altro in tutto . . . . L. 1414 : —

(Federici — Memorie Trevigiane sulle opere di disegno dal 1100 al 1800 per servire alla storia delle belle arti d' Italia — Venezia. 1803. pag.ª 131.)

1526, 17 ottobre. Test.º . . . . . . Io *Iovane Jeronimo dipintor da Bressa di Savoldj fijolo che fo de miser Betino di Savoldj* . . . . . lasso che la mija dona zoe mija moijer sija erede, la quale a nome *Marija fijamenga* de Tilandrija . . . . . . Io holigo poij leij che labya mandar quatro duchati a meser Antonio de Lonardi de Cremona credo marzer et anchora dodesse duchati a Bressa a misser Piero del Olmo che luij li abija a dar doij duchati a miser *Jeronimo dipintor* che sta a Pontesselo, el quale fo morte in nela rota di Bressa et satisfar el fijolo de mistro Pijero Malabi marzer de cossi tedeschi, et dar sel dara aver *Venturino dipintor* da Leno credo . . . . di cho che lei abija tuto el mijo cavato anchora la sua dota la quale si è cento e cinquanta duchati, e se per chaso moressimo tute doij, io lasso erede Lijsabetta mija fijastra, zoe fijola de mija mojer . . . . . e se leij morisse li abia andar ali soij fijoli, e se non se trovasse vivj li fioli zoe *Zovan, Marcho et* . . . . . vadono al ospidale novo deli inchurabilj . . . . . .

(Sez. Not. Test.ⁱ in atti Alvise Zorzi, Cedola chiusa.)

1527, 30 Julij, — Testam . . . . . .

. . . . . . ego *Petrus Contarenus* quondam magnifici domini Joannis Rugerii de confinio sanctorum Apostolorum iam senio confectus, considerans me esse mortalem . . . . Circa el mio corpo quando piasera a Dio, che io essa de questo afflito et misero mondo volgio el sia sepulto in la chiesia de santi Appostoli apresso el muro de la sagrestia soto el portego che va verso la caxa de miser lo piovan, et volgio che sia facta una capella respondente in chiesia, a mi piui conveniente, con el suo altar et archa davanti, in la qual capela et archa, voio sia speso ducati duxento e cinquanta, et sopra lo altar volgio sia messa *una mia Madona de marmoro*, che se al presente in dicta chiesa de santi Apostoli, et *una testa de marmoro de san Sobastian*, et per ornamento de la dicta capella ne li zorni solenni de le feste principal lasso el mio tornoleto de seda con la morte depenta, et molte altre figure suso, el qual se debi adoperar in essa capella; et questo non che mai se possi prestar ad loco alguno ne ad altri per niun tempo, ma solum adoperarsi in dicta mia capella. *Item lasso li mie quatro telleri de la Madona che va in Egipto*, facto per man de mistro *Zuan Hieronimo pictor da Bressa* a la dicta capella per ornamento de quella et non per altro . . . .

(Sez. Not. Test.ⁱ in atti Francesco Bianco B.ª 127. n.º 731.)

In casa di M. Francesco Zio.

1528 (Frizzoni). La tela del Cristo che lava li piedi alli discepoli fu de man de Zuan Jeronimo Bressan.

In casa de Odoni.

1532 — La Nuda grande destesa da drietto el letto fu de man de Jeronimo Savoldo Bressano. (Anonymo del Morelli.)

1532, 28 giugno — Test. . . . . . . Io *Bernardino da Bexana aurifico* abitante in Vinetia de la contrata de santo Mateo in Rialto ne le case de miser Beneto da cha Giuliano . . . .

. . . . . . Io *Bernardino de Bexana* aurifico autescripto lasso et ordino per mei commissarij et exequtori de questo mio testamento et ultima mia volunta

In prima misere *Gioanne Jeronimo da Bressa pictore dignissimo sta in Venetia in calle dala Testa apresso a santo Gioanne et Paulo:*

Item el nobile et honorando misere Iacobo Ricio citadino veneto sta a santo Martino.

Item lasso per commissarij mej *magistro Magno tedescho et lautere, zoe che fa lauti*, de le contrata de santo Salvatore, et cosi lasso medesimamente comisaria madona Margarita mia comatre, et mogliere del dito magistro Magno lautere ut supra, pregando tuti questi achadendo el bixogno amore Dei debiano mandare ad exeqution quanto per mi è ordinato.

Io Bernardino da Bexano ò scripto et soto scripto el presente testamento al di antescripto de mia propria mano, al qualle prego le sia data indubitata fede.

A tergo:

1532 adi 28 di zugnio. Io *Iovane Ieronimo da Bressa di Savoldi depintor* foy tentamonio pregado al pressentar de la pressente cedola per miser Bernardin de Bessana horefice a miser Alovise de Zorzi de Venessia.

1532 adì soprascripto. Io Augustin Pellestrina fo de miser Benedeto fui testimonio pregato in omnibus ut supra.

1532, die veneris 28 Junij. Suprascriptus *ser Bernardinus de Bessana* presentavit mihi notario presentem cedulam sui testamenti manu sua scripti, ut ipse asseruit presentibus testibus suprascriptis.

(Sez. Not. Test.[i] in atti Alvise Zorzi — Busta 1078 n.º 23.)

1533 — Pala della famiglia della Torre a S. Maria in Organo — Verona.

1539, 8 novembris — Test. . . . . . . Ioannis Antonius de Gandino quondam ser Francisci de Terrandis incisor figurarum lignaminum in confinio sancte Marie Formose . . . .

Lasso mie commissarij fidelli messer *Zan Hieronimo bressan depentor* in cale de la Testa, et mistro Thomao del Desanzan di Marinoni corteler in contra de san Zulian per andar al ponte delle taglie . . . .

Item dechiaro come se in le mano de miser fra Paulo da san Salvador in Venetia quatro scritti de mano zoe, uno de ducati cento e trentado de ser *Pollo Campsa intagliador* in la nostra contra de santa Maria Formosa, lo qual ho servito

molti anni, et un altro de ducati cinquanta sie *de Agnolo dela costa intagliador*, et un altro de ducati quatro in circa de mistro *Antonio depentor*, et un' altro scritto del soprascritto mistro Pollo Campsa de lire sedexe al mese al qual mistro Pollo Campsa li fazo termene a pagar il ditto suo debito in uno anno e mezo da poi la mia morte; ma obligandolo a pagar li danari et spexe si farano in la mia sepoltura et nodaro subito dapoi la mia morte, et le messe de la Madona. Item lasso *a ser Zuane indorador* patron de la chaxa ducati diexe, et la mia capa a Zaneto mio nepote. Preterea etc.

Testes: Io pre Nicolo Trevisan mansionario della giesia de santa Maria Formosa testimonio chiamado et pregado scrisi.

Io Piero del Valsuxena da Ixeno, favero in chaselaria de santa Maria Formoxa testimonio chiamado, pregado et zurado schrise.

Die 17 mensis novembris 1539 — inditione XII. Constitutus coram me notario et testibus infrascriptis suprascriptus dominus *Ioannes Hieronimus de Brixia pictor* commissarius ut supra nonnullis suis bonis . . . . attentis suis negotiis familiaribus in quibus est maxime impeditus refutavit suprascriptam commissariam rogans etc.

Testis dominus Prudentius filius domini Ioannis Baptiste — Testis Hieronimus de Mozano civis Vincentie.

Die 20 mensis novembris 1539 inditione II. Constitutus testis contrascriptus ser Tomasius Cortelarius commissarius refutavit contrascriptam commissariam, attento quod in ea se non potest impedire, atento multis suis occupationibus et rebus familiaribus, et rogans etc.

Testis — Prudentius filius domini Ioannis Baptiste — Testis. Dominus Matheus de Zambellis quondam alterius domini Mathei.

(Sez. Not. Test. in atti Alvise Schinelli — Busta 885. n.° 163.)

1540 (?) — Pala a San Giobbe, Venezia — La Natività.

1544, die 12 novembris, indictione tertia.

Ser Dionisius Contareno, ser Petrus Mauroceno, ser Sebastianus Venerio advocatoris comunis in XL.ta.

Ioannes de Roversis dictus Savoldinus absens contra quem per antescriptum [*sic*] dominum advocatorem in antescripto Consilio de XL.ta processum fuit et est, ex eo quod de mense maii 1540 animo pensato et deliberato percuserit et vulneraverit Brixianum de Buzonibus uno vulnere in collo a latere sinistro tendenti ad transversum genam cum incisione quasi medii colli ex ossis gene valde profundo, ex quo vulnere immediate mortuus fuit et est. Pro quo casu dum dictus Iohannes auctoritate consilii de XL.ta proclamatus fuisset in scalis Rivoalti, et in civitate Brixie cum termino dierum octo ad se carceribus presentandum, et suas defensiones facciendum in premissis coram dominis advocatoribus et eorum officio et dum dominus Ioannes in termino sibi assignato comparere non curasset, sed in absentia perseverasset, prefati domini Advocatores accesserunt ad ipsum Consilium de XL.ta ipsumque Ioannem absentem placitarunt in ipso Consilio de XL.ta, in quo post introductum casum et lectas scripturas, posita tandem fuit pars procedendi tenoris infrascripti videlicet: Si videtur vobis per

ea que dicta et lecta sunt quod procedatur contra hunc Ioannem Savoldinum de Roversis absentem sed legitime citatum super scalis Rivoalti, et in civitate Brixie, ut est dictum, et datis atque receptis in ipso consilio ballotis 33 fuerunt non sinceri 5 — de non 1 — de parte 27. — Capto itaque de procedendo. Postea positum et captum fuit quod dictus Ioannes Savoldinus de Roversis sit perpetuo banitus de Venetiis et districtu, et de omnibus terris et locis dominii nostri, tam a parte terre quam a parte maris, et de omnibus navigiis armatis et disarmatis, et si quo tempore contrafecerit banno, et captus fuerit, conducatur Venetias, ubi in medio duarum columnarum super uno solario eminenti caput a spatulis amputetur, et deinde squartetur in quatuor quarteria, que apendantur quatuor furchis consuetis, et habeat qui eum ceperit, et dederit in vires dominij nostri libras mille, que talee primo solvantur de bonis delinquentium [*sic*] si erunt, sin autem ex pecuniis dominii nostri, nec non omnia ejus bona ubicumque posita conficentur et veducantur in dominium nostrum, cum hac conditione, quod primo ex ipsis bonis confiscatis deducantur expense, damna et interesse prassa per Benedictum Buzonum fratrem dicti interfecti prout liquidabitur per advocatores Communis, et publicetur super scalis Rivoalti, et in civitate Brixie.

Die 13 novembris 1544 publicata per Antonium lapicida preconem super scallis Rivoalti.

(Avogaria di Commun. Raspe R.º 31. c.ᵉ 68 t.º)

1548, die vigesimo mensis Aprilis indictione sexta.

Ser Antonius q.ᵐ ser Betini marzarius olim, et ad presens sensarius, domina Faustina et ser Hieronimus frater et soror et ejusdem ser Antonij filii, habentes licentiam a magnificis dominis judicibus Curi Examinatorum . . . . . . per se suosque heredes et successores vendiderunt . . . . . domino Victori q.ᵐ domini Laurentii de Rizardis . . . . unum terrenum vacuum sive hortum . . . . Actum Venetiis in confinio sancte Crucis in domo habitationis suprascriptorum venditorum patris et filiorum. Presentibus *domino Ioanne Hieronimo de Savoldis de Brixia pictore q.ᵐ domini Iacobi* de dicto confinio, et ser Natalino de Sanctis sensario q.ᵐ ser Marci, ambobus mihi Notario fidem facientibus de cognitione dictorum Faustine et Hieronimi testibus rogatis.

(Convento di S. Nicolò da Tolentino. Registro Istromenti Busta 1. R.º I.º c.ᵉ 4.)

ZUAN ANTONIO SACCHI GENANNT PORDENONE

Vincenzo Joppi hat in seinen Beiträgen zur Geschichte der Malerei in Friaul (Miscellan. Stor. Patr. Venet.) eine umfangreiche sorgfältige Dokumentensammlung über diesen Maler ediert. Er hat nicht nur die friulanischen Archive, sondern auch die in Venedig und Piacenza durchforscht. In der letzten Zeit sind aber im Venezianer Staatsarchiv einige neue Dokumente aufgefunden worden, welche die Arbeit Joppis ergänzen; nur diese drucken wir ab.

Von 1527 sind die Urkunden nachzutragen über die Ausschmückung der Hauptkapelle von S. Rocco. Die Fresken dort sind alle zugrunde gegangen; es haben sich nur die bemalten Schranktüren erhalten. In verschiedenen Abteilungen der Zivilprozeßakten haben sich Dokumente über einen Prozeß gefunden, den Pordenone mit einer Madonna Cassandra auszufechten hatte. Wir führen nur die wichtigsten Abschnitte an. Pordenone hatte 1527 einige Grundstücke gekauft, konnte sie aber nicht ganz

bezahlen und blieb dem Dr. Alvise Bardelin 100 Dukaten schuldig. Dieser Gläubiger Pordenones starb nun und vermachte seinen Schuldanspruch den regulierten Kanonikern von S. M. dell' Orto (Fratelli Turchini). Diese schlossen nun im Jahre 1532 mit Pordenone einen Kontrakt in dem Sinne, daß er seine Schuld durch die Herstellung eines Gemäldes für die Kirche der Kanoniker abtragen könne. In der Kirche S. Maria dell' Orto befand sich nur ein Bild des Pordenone: die bekannte Darstellung des S. Lorenzo Giustinian in gloria (des Patrons der Fratelli Turchini), die sich jetzt in der Accademia zu Venedig befindet. Das bisher unbekannte Datum des Bildes ist also 1532.

Von 1531 fand sich ein Brief der Häupter des Rates der Zehn an den Gubernator von Piacenza, in dem dieser gebeten wird, mit den Arbeiten in der Kapelle der Madonna di Campagna zu warten, da Pordenone mit seinen Arbeiten für die Sala del Maggior Consiglio noch nicht fertig sei. Kurz vor seinem Tode erhielt Pordenone noch den Auftrag, ein Gemälde für das Albergo der Scuola grande di S. M. della Carità anzufertigen; er hatte schon eine Vorzeichnung in Kohle zu dem Bild geliefert, als er nach Ferrara berufen wurde und dort Ende Dezember 1538 plötzlich starb. Das Dokument befindet sich weiter unten bei der Lebensbeschreibung des Malers Zuane pietro Silvio abgedruckt.

Die andern Dokumente, die sich noch über den Maler gefunden haben, betreffen seine Erbschaft in Pordenone. Unter den Namen der Verwandten, die schon Joppi erwähnt hat, kommen zwei bisher unbekannte Maler zum Vorschein: Dominus Vincenzius et Pomponius a Sale, ambi spectabiles pictores et cognati. Der Pomponius ist wohl identisch mit dem bekannten Pomponio Amalteo. Von dem Vincenzo a Sale wußten wir aber noch nichts.

Auch in diesen Dokumenten wird Zuan Antonio Sacchi nie Licinio genannt; wir haben über diesen Punkt schon in einem früheren Beiheft gehandelt, als wir nachwiesen, daß Bernardino Licinio nicht mit Pordenone verwandt sei, sondern aus dem Bergamaskischen stammt.

1527 adì 26 frever.

La giesia de miser San Rocho za moltti anni se atruova in gran devotion ett al presente piuj chemaj mediantte la gratia edon dil miracholoso Christo; el qual se trovemo hauer in ditta giexia ett etiam del protector nostro miser San Rocho in la chapela dil qual za cercha annj sette fo fatto lo altar grando, il qual he asai chonvenientte como si puol veder ett in quelo cholochatto il glorioso chorpo de esso miser San Rocho ett perche mancha il chompimento necesario a tal adornamento che he prima far depenzer la chapa de sopra ett chuba de ditta chapela ett dale quattro bande ett altri luogi per (o). —

Anderra partte che mette lo honorevel homo misser *Francesco de Zuane* al presentte nostro vardian grando con suo compagni de bancha, e zontta al numero perfetto che dili denarj se troverano per illemosena da quili dilla bancha nostra zontta e chapitulo se habi e possi far far la preditta depentura ett tutte cosse nezesarie alo hornamento preditto, ett precipue quatro tilerj dale do bande dila chapela zoe, do de sotto e do de sopra de depentura cum le istorie de misser San Rocho ett altre cosse che siano convenientti per adornamento de essa chapela, ett il restantte dila spexa che occorera se habi a tuor e spender dili danarj che de cetero se scoderano dali fratelli nostri ett altri dibittori di la scuola nostra de benintrade, luminarie, e promese di la qual se atrovano dibittori di la scuola nostra per bona sunma, i qual se habi a scuoder cum ogni diligentia sia posibele, ett de quili tenir contto a parte dili qual danarj da esser scosi un terzo siano posti nel deposito in execution dila partte prexa

adì 20 mazo proximo pasatto 1527 ett li do terzi sianno spixi nili adornamentti preditti ett posta la partte fo de sì.

balotte . . . . n.º 21.
de no . . . . n.º 2.

(Scuola grande S. Rocco — Parti vecchie della Scuola, Lett. A. c.e 59 T.º e 60).

1527, adì 21 marzo.

Ricevetti io *Zuan Antonio pictor da Pordanon* da messer Batista Serena guardian grande de la Scola de messer San Rocho ducati trenta, li quali son per resto de pictura fatta nella giesia de messer San Rocho sotto messer francesco Pelizon guardian grande et messer francesco de Zuane et de ogni altra rason fin al presente zorno, et più o receuto ducati cinque per la mercede del mio garzon anno servito al depenzer nela dicta giesia. In tutto ducati . . . . . duc.i 35.

(Scuola Grande di S. Rocco, B.e 89, Reg.º I, a c.e 27).

1538. —

Petitio - Comprai fin dal 1527 io *Zuan Antonio da Pordenon pitor*, Magnifici Signori Zudesi de Procurator, alcuni campi da una dona Thomasina de Rivarota. come per instrumento appar, eel qual inter cetera convegnissemo che io esborsar dovesse a conto de pretio de dicti campi ducati cento al quondam domino Aloysio Bardelin doctor dove che essendo del 1529 in circa venuto a morte il dito excellente messer Alvise, et havendo lassato beneficiata inter cetera una madona Cassandra come lui l' ha appella sua compagnia seu consorte, et ancho instituiti suoi universali heredi li reverendi Padri seu monasterio de Sancta Maria del horto de Venetia et essendo poi del 1530 nasciuta certa transaction et quietation tra diti reverendi Padri heredi universali del dito quondam domino Aloysio per dicto nome ex una et dita madona Casandra come comissaria et beneficiata dal dito testador ex altera, qual quieta dicti Padri et monasterio de tuto quello che par dicti oomi potesse dimandar. si per vigor del testamento del dito quondam messer Alvise quam aliter et alio modo; et havendo io *Zuan Antonio antedito del 1532 facto un concordio seu contrato cum dicti reverendi Padri per il qual mi obligai dandomi loro il teler de farli un quadro per pretio de ducati cento*, et lassatomi dicti ducati cento ce io doveva ut supra per il pagamento de dito quadro; et essendo poi del 1533 suscitata una dona Iulia de Rivarotta et havendomi mediante certi scripti de reception de la predita madona Casandra molestato per causa de certa pension che par lor dovesse pagar el dito quondam messer Alvise Bardelin fin se exborsasse diti ducati cento, et otenuto sentencia contra di me cum questo precipuo fondamento, che lei havesse pagato, aducendo semper per suo achille che li fosse le reception de dita madona Casandra et dicendo etiam che lei era comissaria, onde havendo etiam Io *Zuan Antonio* predito del 1537 otenuto solenne instrumento dal ditto monasterio per diti nomi, per il qual approbandossi dito nostro acordo del 1532 et liberandomi ex causa ut in eo, mi vien etiam concesso tute le rason de dito monasterio, ita che tute le sue rason del dito quondam testador quanto alle action de dicti ducati cento siano et se intendino in me transfuse.

Questo etiam contra dicta domina Iulia che contendeva haver pagato a dita Casandra ut supra niente mi valse, dicendosi semper per lei et suoi defensori che lha action mia doveva esser contra dicta madona Casandra che pareva havesse scosso, per il chè non essendo conveniente che io *Zuan Antonio* predito qual feci et ho fato la sopra-

dita convention cun li heredi representanti il creditor et ho etiam una solene cession cum le stride quiete che mi conciede tute rason spectante a diti heredi del dito testador ut supra fato legitime citar domina Cassandra per qualunque asserto nomine che l' ha pretendesse, et dicesse haver scosso. et in specialità a risponder a mi *Zuan Antonio*, intravegnando li diti reverendi Padri, ut in preceptis. dimando che per le Signorie Vostre sii fato un comandamento a dita domina Casandra che in breviori termino lha debia haver operato cum dita dona Julia che lha se remetti efectualiter et legitime da la molestia data a mi *Zuan Antonio Pordenon* per causa della asserta exaction fata per essa madona Cassandra della pension che dicono si pagava per diti ducati cento in rason de stara octo de formento all' anno. Et questo pro nunc, cominciando dal-l' anno 1530 et successive. Aliter elapso termino dicta madona Cassandra vesti sententiata in ducati cinquantuno et ut justificabitur per parte da esser dati a dita dona Iulia de Rivarota per liberation de mi *Zuan Antonio* predicto per la molestation ut supra, sii etiam condanata in le spese, offerendomi provar necessaria et cetera et salvis servandis et cetera.

Presentata die 28 maij 1538.

1538, 26 Giugno.

I. Risposta — Cassandra risponde di non aver riscosso de donna Giulia stara otto dì frumento, nè di sapere alcunche delle molestie recate a *Zuan Antonio Pordenon*, in causa della pensione superiormente accennata.

1538, 3 Luglio.

II. Risposta — Cassandra dichiara di non poter rispondere alla domanda di *Zuan Antonio da Pordenon pictor* in merito alla pensione stessa, non potendosi riferire che a quanto dichiarò nella sua prima risposta e dice che il detto *Zuan Antonio* non può domandarle di più di quello che potrebbero domandare i Padri di S.ta Maria dell' orto.

1538, 24 Luglio.

III. Risposta — Cassandra dice che i Padri di S.ta Maria dell' orto non hanno mai acquistato i campi in questione contenuti nel testamento di suo marito Alvise Bardelin, per cui non avendo mai acquistato nè mai usato *secundum leges* et *consuetudines* delle terre, non è il caso di pronunciare giudizio sul testamento stesso. Non avendo fatto ciò la cessione e' nulla. E poi ammesso pure che se i Padri in seguito a sentenza avessero preso, cioè fossero divenuti proprietari dei campi, senza la licenza del Monastero non potrebbero vendere beni di Chiesa — Ripete di nulla sapere sulle molestie recate al predetto *Zuan Antonio*.

1538, 24 Luglio.

Risposta dei Padri — Dichiarano di non voler opporsi in alcun modo alla domanda di Zuan Antonio e confermano essere vero che la predetta transazione, quietanza, accordo e concessione dei diritti del monastero è stata fatta ad esso *Zuan Antonio da Pordenon*, come è stato indicato nella sua domanda e se esso ha avuto molestie da parte di donna Cassandra, domandano, e si dichiarano contenti *quod fiat jus*.

(Giudici del Procurator Foris, Reg. 33 da c.e 173 a 177 t.o)

1535, dopo il 31 Luglio. Gubernatori Placentie.

Zuan Antonio da Pordenon pictor hora si attrova qui de ordine nostro per compir una sala che facemo nel palazo nostro, et perchè el ne ha fatto intender lui

haver promesso de perficer *certa capella de la Madona de Campagna de Piasenza* et haver havuto certi danari dal prudente Piero Scarpon per nome di quella magnifica Comunità perchó pregamo Vostra Signoria vogli operar cum ditta Comunità ad instantia nostra de esser contenta differir fino a questo marzo proximo, perciochè cum li caldi et freddi non si po, come la sa far pictura in muro che tragi, et ditto pittor per tuttol mese de ottobre hara finito de depenzer la sala nostra, et tenimo per certo che quando ditto *Zuan Antonio* se ritrovasse de li la ne compiaceria de farlo venir qui ad servirne, etiam quando el fosse subdito de la Signoria Vostra. — Li piaqui adunque far che ditta magnifica Comunità facia boni al ditto Scarpon li danari dati al ditto *Zuan Antonio pittor*, quale subito dapoi lhaverà finita l' opera nostra venirà de li et se sforzerà superar ogni altro lavor che lhabbia mai fatto, et a questo nui lo sollecitaremo, sichè Vostra Signoria et ditta magnifica Comunità remanirà de lui satisfatta come desideramo.

Marcho Malipiero. C. C. X.

f . . . . . .

Io. Baduarius dominus eques C. C. X. etc.

(Capi del Consiglio dei X. Lettere. Filza 35.)

1535—36.

Joannis Antonij Portusnaonis pictoris — Emptio.

(Sez. Not. atti (alfabeti) Not. Schinelli Alovise B.ª 11860. c.ᵉ 278).

1537, adì 15 octobre P. S. Marzilian.

M. Zuan Antonio da Pordenon dipintor fa far le stride nodaro publicho testamento fato per man de ser Vicenzo Piloto quondam ser Zuane nodaro publicho del 1537 adì 28 settembre, per el qual i reverendi Padri Canonizi secholari del monasterio de Santa Maria del' orto di Venezia della Congregazion de San Zorzi in Alexe residuarj per testamento de m. Aloyso Bardelin dotor da una parte del dito m. Zuane Antonio dal altra parte sono remasti dacordo tra loro fata composizion per reverenzia aver cesion de tute cose contenute nel dito testamento al qual se abia relation.

Ser Vincenzo Parceta
Ser Batista Griti
Ser Francesco Dandolo } fate le prime stride adì 21 Septembre, le ultime adì 28 ditto.

(Quattro Ministeriali — Stride e Chiamori Reg.º 115. c.ᵉ 103 t.º)

1538, die XX. Augusti.

Super causa in lite vertente inter *dominum Joannem Antonium de Portunaone pictorem* nominibus quibus intervenit ex una petentem intervenientibus venerabilibus dominis fratribus sanctae Mariae ab horto de Venetiis citatis ut in p.ᵗⁱˢ et dominam Cassandram relictam quondam domini Aloisii q. Bardelino nominibus quibus intervenit in p.ᵗⁱˢ ex altera . . . .

(Giudici del Procurator. Foris. Reg. 33. c.ᵉ 172.)

1540, die 17 augusti.

Reverendus dominus Theophilus Frescholinus uti commissus domine Helisabeth relicte quondam *magistri Antonii pictoris de Portunaonis* nominibus ut in p.ᵗⁱˢ cum libertate substituendi prout apparet instrumento propria manu ser Iulij Savina notarij Portusnaonis cum legalitate domini Provisoris et Capitanei dicti loci sub 1539 die 24 mensis aprilis omni meliori modo quo potuit et potest constituit suum nuncium,

procuratorem, seu commissum dominum Mapheum Mazza doctorem ad omnia faciendum et jurandum, et advocatos ordinandum, tolendum in causa quam ipsa domina Helisabeth habet cum domina Cassandra uxore domini Antonii Abrami, promitteus etc. sub obligatione etc.

(Giudici del Procurator — Estraordinario Nodari 1540—41. Reg. 29. c.e 66.)

1544, adì 19 maij.

Pro heredibus magistri Joannis Antonij pictoris de Portunaono in causa camporum in Prata.

Magnifici domini provisores officij nostri super cameris concesserunt terminum ad comparendum coram magnificentiis suis et eorum officio pro die 21. instantis Marchusio de Riparota q.m Thomasij de Viconovo intervenienti nomine d. Julie relicte ser Aloysii de Ripparota venditricis infrascriptorum camporum, auctori heredum quondam magistri Joannis Antonij pictoris de Portunaono occasione certorum camporum in Prata, et prout in actis officij nostri ad hoc et presente domino presbitero Honofrio interveniente pro interesse suo asserto, et aliter etc.

1544, die 19 maij.

Pro heredibus magistri ser Antonij pictoris de Portunaono.

Constat literis domini provisoris et Capitanei Portusnaonis diei 12 instantis officio nostro responsivis, qualiter ad instantiam officii nostri ser Petrus Antonius Friscolus tamquam tutor hereditatis quondam magistri ser Antonij pictoris ad comparendum coram officio nostro in termino sex dierum, videlicet 18 instantis, et prout in eis videlicet pro campis consignatis olim Dominis Comitibus de Prata etc.)

(Provveditori sopra Camere — Registro C. I—2. c.e 152.

1544, die XXVIII Maij.

Provveditori et Capitano Portusnaonis.

Habbianno aldido in contraditorio juditio da una parte domino Hieronimo Rorario d. per nome delli heredi del quondam ser *Zuan Antonio depentor* dolendosi esser astretto dal conduttor delle intrade de Pordenon a pagar L. 6 s. 4 de picoli, oltra le L. 9 che è de più de quello che se contien nelle sue concession et come etiam si leze nelli libri existenti nel presente officio, nelli qual appar descritto tutte le intrade de quel castello, dimandando la revocation della pignora fattali a Pordenon ad instantia de ditto conduttor, per la causa predicta, producendo a favor et per justification delle cose premesse li preditti libri insieme con li sui acquisti fatti de una parte de una casa per la qual è subiecta a pagar solum Raynes dui che sono le preditte L. 9 de picoli al Castello de Pordenon come in quelle, et parimente le consuetudine in questa materia observate, e dallaltra parte aldido ser Antonio Policretto conduttor preditto dicendo contenirsi nella sua location fattali per il presente offitio, li preditti heredi dover pagar si le ditte L. 9.— come etiam le ditte L. 6 s. 4 al preditto Castello, et dover esser mantenuto iuxta la forma del suo incanto; unde ne ha parso per justitia far le presente alla sp. v. richiedendola non debbiate permetter che ditti heredi siano molestadi nè astretti per conto ut supra a maggior pagamento, salvo de Raynes dui al anno, cioè in L. 9 de picoli; et se sono sta pignorati, quella debba far restituirli li ditti sui pegni, come è intention nostra, la qual haverete in futurum ad exequir.

(Officiali alle Rason Vecchie. Reg. 60 c.e 6 t.o.)

1546, die 29 mensis maij.

Prorogatio compromissi domini Vincentii a Sale. Excellens legum doctor dominus Hieronimus Grandonius uti judex arbiter inter ommissariam quondam magistri *Ioannis Antonii Regilii* pictoris de Portunaonis ex una et dominum Vincentium et Pomponium a Sale ambos similiter pictores et cugnatos nominibus quibus intervenit ex altera prorogavit terminum compromissi cellebrati inter dictas partes per totum mensem Junij proxime venturum.

Testes — dominus Iohannes Baptista de Martinis advocatus, et ser Hieronimus q.m ser Boni de Bergomo bancherius.

(Sez. Not. Atti Marcantonio Cavanis — Reg. 3250 c.e 213 t.o.)

1546 (7), die 14 mensis Ianuarij.

Apresentatio commissarie q.m magistri *Ioannis Antonii pictoris.*

Reverendus dominus Theuphilus Friscolinus de Portunaone agens nomine commissariae et pupillorum filiorum quondam magistri Joannis Antonij pictoris de loco predicto Portusnaonis se apresentat in causa arbitraria vertente inter dictam commissariam et pupillos ex una, et ser Pomponium Mantheum ac Vincentium a Sale nominibus quibus interveniunt ex altera, coram excellentissimis dominis judicibus arbitris.

(Sez. Not. Atti Marcantonio Cavanis Reg. 3250' c.e 13 t.o.)

1546 (7), die XXVII mensis Ianuarij.

Litere citatoriae domini Vincentii a Sale et cugnati.

Excellentissime frater. Volentes terminare et expedire differentias in nos compromissas vertentes inter commissariam quondam magistri *Ioannis Antonii Regilii pictoris de Portunaone* ex una parte, et dominam Aloysiam sive dominum Vincentium a Sale de eodem loco ejus maritum, nec non dominum Pomponium ejus cugnatum uti heredem Virginee ejus filie, et quondam domine Gratiose sororis predicte domine Aloysie filiarum predicti q.m ser Joannis Antonii Regilii, ex quadam domina Elisabeth Qualiata ex altera. — Ideo Excellentiam Vestram rogamus ut per publicum curie sue nuntium citare faciat commissarios antedictos quondam magistri Ioannis Antonii seu pro his intervenientes ad comparendum coram nobis in termino dierum octo post citationem ipsis factam, et deducendum, ac juribus suis in causis arbitrariis venientibus ut supra, et hec ad instantiam suprascriptorum cugnatorum, de qua quidem citatione placeat Excellentie Vestre nos certiores reddere, nec alia bene valeat Excellentia Vestra cui plurimum commendamus . . . . . .

(A tergo) Eximio et Excellenti iuris utriusque doctori D. Hieronimo Rozario potestati dignissimo Portusnaonis . . . . . .

(Sez. Not. Atti Marcantonio Cavanis Reg.o 3250 c.e 33.)

LORENZO LOTTO

Über Lotto sind seit längerer Zeit an verschiedenen Orten Dokumente veröffentlicht worden. Die Urkunden aus Bergamo hat Pasino Locatelli[1]), die aus dem Notariatsarchive zu Treviso Bampo[2]), sein Testament aus dem Venezianer Staatsarchiv B. Cecchetti[3]) publiziert. In den letzten Jahren hat sich in Loretto das Rechnungsbuch Lottos ge-

[1]) Studii critico-bibliografici Pittori e Scultori di Bergamo.

[2]) Archivio Veneto Anno XVI Tomo XXXII, Parte I, a. 1886, p. 169.

[3]) Archivio Veneto Tomo XXXIV.

funden; es ist auch gedruckt worden.[1]) So liegen über den Maler ausführliche archivalische Publikationen vor. Wir haben im Archive zu Venedig noch einige weitere Notizen über ihn gefunden. Es empfiehlt sich, das an so vielen Orten zerstreute Material noch einmal chronologisch geordnet zusammenzustellen, natürlich mit Ausnahme des sehr umfangreichen Rechnungsbuches.

Da die Abstammung Lottos von den alten und neuen Autoren unterschiedlich angegeben wird, so soll auch die Familie Lotto im allgemeinen kurz besprochen werden.

Die älteren Autoren (Ridolfi, Boschini) nennen Lotto einen Bergamasken. Nun hat aber die neue Archivforschung ergeben, daß der Maler sich in Bergamo und Treviso stets mit dem Zusatz »de Venetiis« unterzeichnet. Er ist also ohne Zweifel in Venedig geboren. Da wir aber schon in frühen Jahrhunderten die Lottosche Familie in bergamaskischen Gebirgstälern häufig antreffen, ihr Name in Venedig aber erst in der zweiten Hälfte des Quattrocento und dann auch nur spärlich vorkommt, so ist die Ansicht, Lorenzo Lotto sei in Venedig von Eltern, die aus Bergamo dahin eingewandert waren, geboren worden, das Wahrscheinlichste. Lotto war also der Rasse nach Bergamaske, der Zufälligkeit der Geburt nach Venezianer.

Wir stellen die Nachrichten über die Familie Lotto in den Archiven von Bergamo, Brescia und Venedig zusammen. Locatelli hat aus dem von mir schon öfter erwähnten genealogischen Manuskript des Mozzo von der Stadtbibliothek zu Bergamo die darin vorkommenden Namen der Lotto zusammengestellt. Er hat aber seine Untersuchungen in einem Kalender[2]) veröffentlicht, der außerhalb von Bergamo ganz unbekannt geblieben ist. Ich drucke darum hier die von ihm gefundenen Namen noch einmal ab und füge noch einen »Paulus de Lotto« aus dem Jahre 1552 hinzu, den ich in dem genealogischen Manuskript des Angelini auf der Stadtbibliothek zu Bergamo erwähnt fand. Die Akten, in denen er ursprünglich genannt ist, sind in der größten Unordnung und unzugänglich, so daß nichts Näheres über ihn ausgesagt werden kann.

Die Familie wird seit 1215 in den bergamaskischen Akten erwähnt; sie scheint aus dem Tale des Serio zu stammen. Bei Untersuchung der Libri estimi im Archivio storico in Brescia fand ich auch mehrere aus dem Seriotale stammende Lotto, die in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts in Brescia ansässig geworden waren.

Der älteste Lotto, der sich in Venedig nachweisen läßt, ist der Barbier Nicolò, Sohn des Giacomo. Wir haben sein Testament vom 21. Juni 1435. Weiter hören wir von einem Giovanni Lotto, Sohn des Lukas. Unter seinem Testament vom 3. November 1475 hat sich als Zeuge der Maler Antonio Negro unterschrieben. Der nächste Lotto ist der Priester Cristoforo, der im Jahre 1514 sein Testament macht. Er spricht darin von einem Bruder Francesco und Nasinbeno und von seinen drei Neffen Bartolomeo, Battista Mattheo und Petro Antonio. Cristoforo war Priester an der Kirche SS. Apostoli. In den zwanziger Jahren des cinquecento gab es an derselben Kirche den Priester Benvenuto Lotto. 1549 hören wir von einem dritten Priester Lotto, Francesco, an der Kirche S. Felice. Er ist wohl nicht identisch mit dem Bruder des Cristoforo, der Francesco hieß. Über den Vater des Lorenzo, Thomaso, hat sich weder in Venedig noch in Bergamo die geringste Notiz erhalten.

Wir geben im folgenden alle bisher über den Maler Lorenzo Lotto publizierten Dokumente mit Ausnahme des umfangreichen Libro dei Conto wieder. Die schon

[1]) Il libro dei lonti di Lorenzo Lotto, Le Galleri naz. ital. Anno I. Roma 1895.

[2]) Bergamo o sia Notizie Patrie — Almanacco Scientifico-Artistico-Letterario per l' anno 1887 = Bergamo Vittore Pagnoncelli editore proprietario.

früher publizierten Urkunden sind nur in kurzem Auszug abgedruckt; die neu gefundenen sind mit einem Sternchen versehen.

Die frühesten Dokumente über Lotto finden sich im Archivio Notarile zu Treviso aus den Jahren 1503—1506. Der Aufenthalt in Treviso schloß natürlich nicht aus, daß er bisweilen in dem nahen Venedig war. So finden wir im Venezianer Staatsarchiv sein Autograph vom 27. November 1503 (s. Nr. 2).

Vom Jahr 1513—1524 haben sich einige Dokumente in Bergamo erhalten; sie sind von Pasino Locatelli ausführlich publiziert worden. Ein Dokument jedoch (Nr. 10) hatte schon ein älterer Forscher entdeckt; da er aber eine falsche »Tratta« angegeben hatte, konnte es Locatelli nicht wiederfinden. Es gelang mir aber, die richtige Tratte zu finden. Ich bringe, obgleich das Dokument noch nicht veröffentlicht ist, weil es sehr umfangreich ist und die minutiösesten wenig interessanten Stipulationen enthält, auf Grund derer Marc Anton Cataneo bei Lotto in die Lehre einzutreten sich verpflichtete, nur eine kurze Angabe darüber.

Am 1. April 1528 signiert Lotto sich unter dem Testament des berühmten Architekten Sebastiano Serlio; seltsamerweise mit dem Zusatze »de Venetiis«. Lorenzo suchte hier also ausdrücklich zu bestätigen, daß er der Geburt nach Venezianer war, wegen seiner häufigen Abwesenheit von Venedig war vielleicht diese Tatsache in Vergessenheit geraten. Die Zufügung des Wortes de Venetiis ist bei venezianischen Malern ganz ungewöhnlich, nur ein anderes Beispiel haben wir bei Pasqualinus Venetus und Domenico Manucoli, Garzone Palma vecchios.

1531 und Januar 1533 macht Lotto Testamente (s. Nr. 15 u. 16). Sie sind eingetragen in die Register des Notars Daniele Jordan; trotz sorgfältigen Suchens, auch in den geschlossenen Testamenten der Cancelleria inferiore, konnten sie nicht wieder aufgefunden werden. Lotto muß speziell um Rückgabe dieser Testamente gebeten haben.

Aus den Jahren 1532 und 1545 haben wir wieder Dokumente aus Treviso. Das letzte Dokument im Venezianer Staatsarchiv ist sein ausführliches Testament vom 25. März 1546; Cecchetti hat es publiziert.

In der zweiten Hälfte des Cinquecento verschwindet der Name Lotto in den Akten des Staatsarchivs zu Venedig. Es scheint sich um einen ähnlichen Fall zu handeln, wie wir bei der Familie Luciano angenommen haben. Die Mehrzahl der männlichen Nachkommen wurde Priester; die Laien blieben unverheiratet oder kinderlos verlosch die Familie. Im Libro delle Tanse finden wir in den Jahren 1584—1587 einen Ottavio Lotto; seine Spezialität und seine Werke sind unbekannt, ebenso seine Beziehungen zu Lorenzo Lotto und dessen Familie.

1. Die Familie Lotto im Bergamaskischen.

1215. Albertus Lottis d' Albino.
1224. Laurentius de Lotto de Burgo Mutasone (Pignolo).
1233. Ghisalbertus Alberti de Lottis notarius.
1267. Alexander de Lottis.
1274. Ruggerius de Lottis Consul Instit.^{e}
1291. Lanfrancus filius Alexandri de Lottis civis.
1294. Lanfrancus filius Pagani de Lottis civis.
129.. Hendricus de Lottis.
1334. Iacobus filius Maffei olim Gherardi de Lottis civ. Perg. (civis Pergomi).
1338. Io Philippina filia Joannis olim Gherardi de Lottis.
1339. Joannes filius Hendrici de Lottis.

1356. Martinus quondam Viviani de Lottis.
1356. Antonius qm. Comitis de Lottis.
1364. Antonius filius Ioannis de Lottis civ. Perg.
1365. Leonardus dictus Leonus filius Bonaventure de Lottis civ. Per.
1377. Joannes filius quondam Iacobi de Lottis civ. Per.
1399. Antonius quondam Ioannis de Lottis.
1430. Giovanni de Lotto. Vicinia S. Grata.
1448. Joannes de Lottis. Vicinia S. Stefani.
1515. Laurentius filius quondam Tomaxii de Lottis (in actis Bernardini de Mojolis).
1552. Paulus de Lotto.

(Nel Libro del Serio in Cancelleria della Cetta. Angelini: Manoscritto genealogico. Bibl. municipale. Bergamo.)

2. Die Familie Lotto in Brescia.

Jacobus de Lotis de Sonzino.
Dominicus de Lothis de Sonzino et frater. pag. 94[b].
Petrus de Lothis et frater.
(Libri Estimi di Brescia. Anno 1414. pag. 90[a].)

3. Die Familie Lotto in Venedig.

1. 1435, 21 Junii. — Test. . . . . . . ego Nicolaus de Loto condam ser Jacobo Lotto barberius de confinio sancte Fusce . . . . volo esse meam solam fideicommissariam dominam Andriolam quondam ser Jacobeli piater que ad presens moratur mecum in domo . . . . Item volo et ordino quod in casu decederem ex hac vita ante Andream socium meum et ipse velet emere feramenta et alia pertinentia in mea apotheca quod ipse habeat ducatos 1111.[or] de avantaoio. Item dimitto pro fabrica et recuperatione Ecclesie sancti Ludovici de Venetiis ducatum unum auri pro anima mea . . . . Residuum vero omnium bonorum meorum . . . . dimito . . . . suprascripte domine Andriole commissarie mee . . . .

testes. Magister Bonpetrus de Paronibus rector scolarum in campo sancte Fusce — ser Andreas Jacobo barberius sancte Fusce.

(Arch. Stato. — Sez. Not. — Testamenti in atti Basilio Baffo — B.[a] 732 n.[o] 365.)

2. 1474, 9 februarii. Venerabiles viri domini presbiteri Valentinus a Turre plebanus ecclesie sancti Augustini Venetiarum ex una parte, et Franciscus de Burgis . . . .

Testis: Ser Johannes de Lotho condam ser Luce de contrata sancti Martialis.

(Arch. Stato. — Sez. Not. Canc.[a] Inf.[re] — Atti Cristoforo Rizzo 1471—1514. — B.[a] 177 — prot.[o] c.[e] 24 t.)

3. 1475, 3 Novembris — Test. . . . . ego Ioannes ser Luce de Lotho de confinio sancti Martialis . . . . esse volo fidei commissarios ser Andream Verde sansarium . . . . Residuum vero omnium bonorum meorum . . . . volo dividi et partiri in tres partes, duas quarum dimitto dicte Lene sorori et commissarie mee, et aliam terciam partem dimitto Marie sorori mee . . . .

Testes: Io Piero de Zuane choltrer, de la contra de san Marzilian fu testamonio del sopradito testamento churado segondo la forma della leze.

Io miser Antonio Negro depentor chondam ser Zuane de la contra de san Marcilian fo testemonio de sora dito testamento e zurado segondo la forma de la leze.

Testes de suprascripto testamento rogati et jurati juxta formam partis.

Ser Petrus Johannis Cultrarius Sancti Martialis.

Ser Antonius Nigro pictor condam ser Johannis sancti Martialis.

(*A tergo.*) M.CCCCLXXV mense novembris die tercio indictione nona Rivoalti. Testamentum ser Johannis condam ser Luce de Lotho de confinio sancti Martialis rogatus penes me Ludovicum de Zambertis Venetiarum notarium.

(Arch. Stato. — Cedole testamentarie. — Notaio Lodovico de Zamberti — Busta *Lo.*)

4. 1514, 26 Aprilis — Test. . . . . . . ego pre Christofforus de Lotis presbiter titulatus sanctorum Apostolorum Venetiarum . . . . commissarium . . . . esse volo reverendum dominum Natalem Regia plebanum ecclesie sancti Jacobi de Rivoalto . . . . Item dimitto Menege nepti mee unum lectum, unum capezalem, duos cusinos fulcitos, duo paria lintheaminum facta in domo mea, unam cultram, totum linum existentem in domo tam filatum quam non filatum et eciam stupam et ultra hoc ordino et dimitto ducatos octo qui debeant extrahi de meo residuo. Item libero et absolvo Franciscum fratrem meum ab omni et toto eo quod mihi dare tenetur vigore unius testamenti rogati per ser Michaelem Rampanum notarium imperialem quod est de ducatis octuaginta prout in eo legetur ad quod relatio habeatur et hoc facio motus amore fraterno; pro quo Francisco plures denarios expendi pro sustentatione tam sua quam familie sue, et aliud nollo quod habeat de bonis meis. Item dimitto Nansibeno fratri meo, Bartolhomeo Baptista Matheo et Petro Antonio nepotibus meis insimul habitantes, quos habeo loco filii mei meam vineam quam emi pro ducatis 60 cum suo curtivo ac domibus tribus de palea equali portione, eosque rogando ut velint vivere insimul prout hucusque fecerunt, et quilibet ipsorum habeat partem suam cum obligacione quod teneantur dare dicto Francisco fratri meo ducatos decem. Ressiduum vero omnium bonorum meorum . . . . dimitto presbitero Benevenuto nepoti meo talli quidem condictione quod ipse teneatur ire Romam et Axisium quando potuerit pro anima mea et etiam cellebrare missas sancti Gregorij et sancte Marie et persolvere exequias funeris mei et etiam emere libras viginti plume ponende in lecto Vetori (?) meo pro comoditate dicti lecti, et insuper dictis beneficiatis meis relinquo Benedictam meam, eosque rogando ut habeant recomissam animam suprascriptam Menegam neptem meam, que michi servivit omni cum caritate in dicta mea infirmitate et aliud nollo ordinare. Propterea plenissimam virtutem etc. (S. T.) — Ego Isidorus Bagnolus plebanus sanctorum Apostolorum notarium Venetiarum complevi et roboravi.

(Sez. not. — Testam. in atti Isidoro Bagnolo — B.a 1153. Prot.o c.e 78 n.o 151.)

5. 1520, 2 Aprilis — Test. . . . . . . Ego Helisabet relicta quondam magnifici domini Ludovici Leono de confinio sancti Joannis Grisostomi . . . .

Testis: Ego presbiter Benevenutus de Lotis sanctorum Apostolorum titulatus testis rogatus et juratus subscripsi . . . .

(Sez. Not. — Test.i in atti Pietro Florian — Busta 408 — n.o 112.)

6. 1528, 7 Julij — Test. . . . . . . Ego Lucia filia domini Antonij Venerio et uxor domini Bernardini de Canalj de confinio sancte Marie Nove . . . .

Testis: Ego presbiter Benvenutus de Lottis titulatus in ecclesia sanctorum Apostolorum faciens fidem de persona et nomine testatricis subscripsi . . . .

(Sez. Not. — Test.i in atti Zaccaria de Priuli — Busta 777 — n.o 272.)

7. 1549, 13 Maij — Test. . . . . . . Io Lucretia de Zuan Jacomo lanario al presente habitatrice appresso il monasterio di santa Catherina in le case de miser Hieronimo da ka da Pesaro . . . .

Testes: Io Batista baveler fo de mistro Lorenzo sartor testimonio zurado et preghado schrisi.

Io pre Francesco de Lotis officiante ne la giesia de san Felixe testimonio pregado et zurado scrisi.

(Sez. Not. — Test.[i] in atti Diotisalvi Benzon — Busta 96 — n.º 360.)

4. Lorenzo Lotto.

1. 1503, 6 Septembris . . . . . . Actum Tarvisii . . . . presentibus . . . . ser Laurentio Loto q. ser Thome pictore Venetiis habitatore in presentiarum (Tarvisii, testibus etc.)

(Arch. Not. Treviso — Not. Nicolò Tempesta q. Giovanni.)

*2. 1503, 27 Novembris — Considerans ego Andriana relicta quondam domini Georgii Duodo de confinio sancti Angeli Venetiarum . . . .

Testis: Io Lorenzo Lotto pictor quondam Thomaso testimonio scrisi.

(Arch. di Stato Venezia — Sez. Not. — Testamenti in atti Andrea Scalla — B. 878 n.º 7.)

3. 1504, 24 Febbraio — Tarvisii in domo habitationis magistri Laurentii Loti de Venetiis pictoris Tarvisii posita in contrata sancti Johannis a templo . . . . presentibus . . . . et dicto maistro Laurentio q. Thome, testibus etc.

(Arch. Not. Treviso — Notaio Girolamo Camporacoler fu Giacomo.)

4. 1504, 25 Novembris — Tarvisii . . . . presentibus . . . . et magistro Laurentio Loto de Venetiis q. ser Thome pictore habitatore Tarvisii . . . . .

(Arch. Not. Treviso — Notaio Nicolò Tempesta.)

5. 1504, 21 Decembris — Tarvisii . . . . . . presentibus . . . . ac ser Laurentio Loto q. ser Thome de Venetiis pictore, testibus etc.

(Arch. Not. Treviso — Notaio Tempesta.)

6. 1505, 16 Martii — Tarvisii . . . . . . praesentibus . . . . ser Laurentio Loto de Venetiis pictore Tarvisii q. ser Thome, civibus et habitatoribus Tarvisii, testibus etc.

(Arch. Not. Treviso — Notaio Tempesta.)

7. 1505, 7 Aprilis — Tarvisii in domo habitationis magistri Laurentii Loti de Venetiis q. ser Thome pictoris celeberrimi presentibus . . . . . et prefato magistro domino Laurentio Loto, testibus etc.

(Arch. Not. Treviso — Not. Tempesta.)

8. 1506, 18 octobris — Tarvisii in domo habitationis infrascripti creditoris . . . . Ibique magister Laurentius Lotus de Venetiis pictor quondam ser Thome de Lotis per se et suos heredes . . . . promisit dare et solvere provido ser Augustino Bono q. domini Marci Boni civi et habitatori Tarvisii . . . . ducatos sexdecim auri per totum mensem decembris proximi futuri: Et hoc nominatim pro resto expensarum ipsi magistro Laurentio et magistro Dominico disipulo ipsius magistri Laurentii factarum per dictum ser Augustinum . . . . Qui aggiunto l' Inventario dei beni di Lorenzo Lotto.

(Arch. Not. Treviso — Notaio Tempesta.)

9. 1513 — Schizzo d' un Instrumento con quale il conte Alessandro Martinengo nipote del capitan Bartolomeo Colleoni stabilisce l' accordio con un artefice per far l' ancona del altar maggiore in Chiesa di S. Steffano.

(Locatelli — Studi critico-bibliografici — Vol. I. pag. 466.)

*10. 1518, 17 Julij — Contratto tra . . . . pictor clarissimus et dominus magister Laurentius Loti de Venetiis nunc habitator Bergomi . . . . et dominus Jacominus de Cataneis de Rivoalto . . . .

(Arch. Not. Bergamo. Bapt. de Quarengis. — Busta 871 — Foglio 420.)

11. 1524, 12 Martij — Convenzione et accordo . . . . tra Reverendus dominus Laurentius de Maffeis . . . . et Laurentius Lotus de Venetiis pictor . . . . facere illos omnes quadros tam magnos tam parvos pictos et coloritos qui restant fieri ad fabricam chori praefattae ecclesiae divae sanctae Mariae Maioris . . . .

(Arch. Not. Bergamo. Iosephi de Borellis notarii minutae instrumentorum — 1520—1524 — Busta 880 — 1.)

*12. 1528, 1 Aprilis — Test. . . . . . Ego Sebastianus de Serlis architectus quondam d.ni Bartholamei bononiensis nunc moram trahens Venetiis in contrata sancte Justinae Venetiis . . . . .

. . . Testes. Io Laurentio loto pictor quondam Thomaso da Venetia testimonio pregato e zurato me ho sottoscritto . . . .

(Arch. St. Venezia — Sez. Not. — Testamenti in atti Ovidio Branco — Busta 44 n.o 421.)

*13. 1528, 24 Aprilis — Testam. Ego Lena filia quondam Luce et relicta quondam ser Andree Gergoti de contracta sancti Johannis novi . . . .

Testis: Io Laurentio Loto quondam Thomaso da Venetia fui presente pregado et zurado . . . .

(Sez.e Not.e — Test.i in atti Bartolomeo Pedretti — Busta 786 — n.o 193.)

14. 1531, 29 Settenbre — Sitzung in der Scuola di pittori, bei welcher Tizian, Bonifazio und Lotto zugegen ist und über die Verwendung eines Legates des Malers Vincenzo Catena abgestimmt wird.

(Arte dei Dipintori — Processi — B 104.)

*15. 1531, 21 Aprilis — Cedula testamentaria Laurentii Lotti quondam domini Thome pictoris . . . . .

(Sez.e Not.e — Testamenti in atti Daniele Giordan — Busta 506 — Alfabeto vecchio.)

*16. 1532, 28 Januarii — Cedula testamentaria de manu propria scripta et non extracta — Laurentii Lotti quondam Thome pictoris.

(Sez.e Not.e — Testamenti in atti Daniele Giordan — Busta 506 — Alfabeto vecchio.)

17. 1532, 29 Augusti — Tarvisii . . . . presentibus . . . . Ibique ser Joannes a Sapone quondam ser Baptiste . . . . se constituit verum et liquidum debitorem egregii pictoris ser Laurentii Loti de Venetiis nunc comorantis in hac civitate de scutis aureis septuaginta in ratione L. 6.15 pro quoque scuto . . . .

(Arch. Not. Treviso — Notaio Alvise di Soligo.)

18. 1545, 30 Junii — Tarvisii . . . . . . Andrea de Angelis e Bartolomeo suo figlio si costituiscono debitori « egregii domini Laurentii Loti pictoris de Venetiis Tarvisii habitantis » di Lire 67.2, per altrettanta somma sborsata da detto Lorenzo, parte alla Camera dei pegni per redimere un pegno offerto dai debitori a ser Graziolo di ser Artemio, e parte data in prestito ai medesimi.

(Arch. Not. Treviso — Notaio G. Gir. Federici.)

*19. 1545, 16 Novembris — *Quietatio* Cum sit prout exposuerunt ipse partes quod Donna Marieta quondam ser Aloysii biretarii olim de confinio sancti Iuliani, et olim uxor Francisci biretarii laborantis . . . . Testis: dominus Laurentius quondam ser Thomasii Loto pictoris de confinio sancti Heustachij in domibus domini Benedicti Carpani.

(Arch. St. Venezia — Sez. Not.e — Test.i in atti notaio Giacomo Formento — Registro 5580 carte 116.)

20. 1546, 25 marzo — Test. . . . . . . Io Laurentio Loto pictor venetiano . . . . Vedendomi nela eta, e solo, senza fidel governo, et molto inquieto dela mente, lo amico nostro comune, e molto de le parte intrinsico et amarle, miser Antonio Carpan orefece in Treviso . . . . . .

(Sez.e Not.e — Test.i in atti Michele Rampano — Busta 930 — n.o 408 — v. B. Cecchetti Arch. Veneto — Tomo XXXIV.)

ROCCO MARCONI

Crowe und Cavalcaselle behandeln in ihrem Werke über die norditalienische Malerei diesen Maler gar nicht, obwohl er im ersten Drittel des Cinquecento gelebt hat und also in den Rahmen ihres Werkes gehört hätte.

Als frühestes Datum für Marconi galt die Zahl 1505, die P. Federici auf einem Bilde von ihm in Treviso las. In Wirklichkeit wäre 1515 zu lesen gewesen, wie sich nach Entdeckung des Kontraktes herausstellt. Doch findet sich bereits aus dem Jahre 1504 eine Unterschrift unseres Malers in den Akten des Staatsarchivs zu Venedig. Im Oktober 1511 sieht Sebastiana, die Frau des Marconi, zum ersten Male ihrer Entbindung entgegen und macht deshalb nach Sitte der venezianischen Frauen ihr Testament. 1514 finden wir wieder eine Unterschrift des Malers. 1515 schließt er mit der Schule der Kürschner zu Treviso einen Vertrag, in dem er die für deren Altar in S. Nicolò bestimmte, von Petrus Maria Penacchi begonnene Tafel zu vollenden übernimmt. Das Bild ist während der französischen Okkupation abhanden gekommen und seitdem nicht wieder aufgetaucht. Wir müssen uns also mit der Beschreibung der alten Guiden begnügen: in essa vedevasi S. Giovanni Battista coll' agnello, S. Teonisto martire con dalmatica rossa di bella costruzione e naturali piegature, e S. Leonardo e recava la firma del pittore — Rocco de Marconi — e l' anno 1505 . . . . (Federici Memorie trevigiane). — Das erwähnte Dokument, der Auftrag zur Vollendung derselben, wurde von Girolamo Biscaro entdeckt.

Sebastiana scheint wirklich im Wochenbett gestorben zu sein. 1517 finden wir Rocco mit einer andern Frau verheiratet: mit Gasparina, der Tochter des Alvise de Morsis. Die macht am 8. Februar dieses Jahres ihr Testament; ihr Zeuge dabei ist Zuan Francesco Bonservi, dito el Bologna pittor e dorator. (Es findet sich sonst oft, daß die Garzoni bei den Testamenten der Frauen der Maler als Zeugen fungieren. Ob in diesem Fall Bologna als Garzone anzusehen ist, ist aber zweifelhaft; jedenfalls stand er Rocco Marconi nahe.)

In demselben Jahre ist Rocco Sindakus der Malerschule. 1526 wird er als Mitglied der Scuola di Sant' Anna erwähnt. Einige Tage vor dem 13. Mai 1529 muß er gestorben sein, denn an diesem Tage ließ sich seine Witwe auf dem Magistrato del Proprio ihre Mitgift sicherstellen. 1539 ist sie noch am Leben; sie fertigt damals einen Akt aus über ihren — wie es scheint ausgedehnten — Güterbesitz bei Noale im Paduanischen aus.

Es sind nur wenige sichere Bilder von Rocco bekannt, keins ist auf archivalischer Grundlage datierbar. Das früheste ist wohl die Kopie einer Madonna des Bellini, von der auch sonst noch viele Repliken existieren: so in der Sakristei des Redentore, eine beim Principe Giovanelli in Venedig. Die Kopie des Rocco hängt im Straßburger Museum. Wir lernen hier den Maler also als Bellini-Schüler kennen.

Das zweite erhaltene Stück ist die bezeichnete »Adultera« im Palazzo reale zu Venedig, früher im Kloster S. Giorgio Maggiore. Es ist in hellem Tone gemalt und verrät deutlich den Einfluß des Giorgione. Das dritte ist die schöne Pietà in der Akademie, wohin sie aus der Kirche der Servi gebracht worden ist. Es folgt das Bild in der Kirche S. Cassiano: der Täufer mit den Aposteln Petrus und Paulus und zwei anderen Heiligen. Hier macht der Meister einen Übergang von seinen helleren Farben zu tiefen und satten Tönen. Das nächste Bild ist ein Christus mit zwei Aposteln in St. Giovanni e Paolo. Endlich die sogenannte Verklärung in der Akademie, früher in S. M. Nuova.

Herr Alexander Lederer in Budapest besitzt noch eine »Adultera« mit der Signatur Roccus de Marchonibus. Die vielen andern »Adulteren«, auch die in S. Pantaleone in Venedig, scheinen meist Kopien; sie zeigen meist die Malweise des zweiten und dritten Drittels des XVI. Jahrhunderts.

Was die Herkunft des Rocco betrifft, so hat man geglaubt, er stamme aus Treviso. Er nennt sich aber in der Urkunde zu Treviso Venetus. Es wurden alle im Archivio Notarile zu Venedig befindlichen Testamente von Personen des Namens Marchoni aus dem XV. Jahrhundert und dem Anfang des XVI. Jahrhunderts nachgesehen, und es ergab sich, daß sie alle aus dem Bergamaskischen stammen. Freilich hat sich das Testament des Vaters des Rocco — er hieß Filippo — nicht gefunden, wohl aber das der Katharina, der Witwe eines Filippo, des Sohnes des Alexander de Marchonibus vom 31. Oktober 1530. Sie wohnte in der Pfarrei S. Cassian; zu ihrem Testamente ließ sie den bergamaskischen Notar Diotisalvi Benzon kommen. Es ist also — wir weisen auf die Einleitung zu unserm letzten Beihefte über die bergamaskischen Maler hin — sicher anzunehmen, daß Katharina eine Bergamaskin war. Natürlich ist es, daß Rocco in diesem Testamente nicht erwähnt worden wäre, er war ja schon 1529 gestorben. Nur der Sohn Alexandro und ein andrer bereits toter Sohn, Bartolommeo, werden genannt. Dieser letzte gehörte zum Orden der regulierten Kanoniker von S. Antonio.

Wir möchten also vermuten, daß Rocco, ebenso wie Lorenzo Lotto, von bergamaskischen Eltern in Venedig geboren worden ist. Diese Ansicht findet, wenn auch keinen eigentlichen Beweis, so doch eine interessante Bestätigung. Eine auf meine Bitte von Prof. Angelo Mazzi ausgeführte Untersuchung in der Bibliothek von Bergamo ergab, daß schon früh der Name Marchoni in den bergamaskischen Tälern sehr verbreitet war; ein Filippo oder Rocco fand sich allerdings nicht. Ich selbst habe gehört, daß in dem Städtchen Zogno noch heute die meisten Bewohner den Namen Marchoni haben. Da nun die Landschaft auf Roccos Pietà lebhaft an die Täler von Bergamo erinnert, bat ich den Prof. Mazzi, diese Landschaft mit der Umgebung von Zogno zu vergleichen. Es ergab sich eine schlagende Übereinstimmung mit dem von Zogno aufwärts gesehenen Brembotal. Es genügt, die Ansichtskarte von Zogno zu vergleichen. Im Mittelgrunde, an der Einmündung des Seitenflüßchens, erhebt sich das alte Kloster Romacolo. Dem Schloß, das man links auf der Pietà sieht, entsprach in der Wirklichkeit am Anfang des XVI. Jahrhunderts in der Tat ein Kastell. Das Profil des kulissenartig sich vorschiebenden Berges stimmt genau, nicht minder die Bergspitzen im Hinter-

grunde. Wir kennen gewiß die Mißlichkeit, Landschaften auf Bildern identifizieren zu wollen; hier aber scheint uns doch der Vergleich gut zu Hilfe zu kommen.

Einige Worte noch über den erwähnten Zuan Francesco Bonservi. Dieser Maler und Vergolder, der dem Rocco nahestand, wenn er auch nicht sein Garzone war, scheint nicht unbedeutend gewesen zu sein. 1517 hatte er seine Bottega auf dem Markusplatze, wo zumeist die Kassonemaler wohnten. 1523 ernennt ihn der Kunstfreund Jacobo Zio (lat. Lilius), von dessen Sammlung so viel bei dem Anonymus des Morelli die Rede ist, als er im Begriffe steht, nach Rom zu reisen, zugleich mit dem Kunstsammler Andrea Odoni (dessen herrliches Porträt von Lotto in Hampton-Court) zu seinem Testamentsvollstrecker. Die letzte Nachricht ist aus dem Jahre 1527.

1569 finden wir noch einen andern Maler namens Marchoni: Giorgio Marconi; quondam domini Alvisii pictor erwähnt.

1504, 14 septembris — Testam. . . . . . . Ego magister Aloysius q.m ser Mathei Lapicida de Venetiis . . . .

Testis: Io *Rocho di Marchonj* depentor de ser Felipo fui testimonio zurado e pregado.

(Sez. Not.e — Test.i in atti Marco Tassi. B.a 999. n.o 23.)

1511, 18 octobris — Testam. . . . . . . Ego Sebastiana uxor ser *Rochi de Marchonibus pictoris* in confinio sancte Fusche filiaque ser Natalini Zuan sansarii sana mente et intellectu ac corpore licet tamen gravida existens . . . . volens bona mea ordinare ad me vocare feci Baronum de Grigiis notarium Venetiarum . . . .

Instituo meum solum fideicommissarium prefatum ser *Rochum* virum meum dilectissimum . . . . lego filiis seu filiabus uno vel pluribus ex me nascituris equaliter, et si ipsi filii mei, seu filie mee me premorerentur volo dictum residuum meum esse prefati viri mei dilectissimi . . . .

Testes: Io Bernardo de Roldo pelizer a Santa Fosche fo testimonio zurado e pregado.

Ego presbiter Ioannes Iacobus condam ser Marci ecclesie sancte Fusse subdiaconus fui testis juratus et rogatus.

(A tergo) D. Sebastiana moier de ser Rocho depentor, 1511, 18 octobris.

(Sez. Not. — Test.i in atti Barone de Grigis fu Bartolomeo B.a 543. n.o 530.)

1514, 8 decembris — Test. . . . . . . Ego Catarmia filia quondam domini Ioannis Mezabarba et uxor magistri Dolfini sutoris de contrata Sancti Angeli . . . .

Testis: Io *Rocho di Marchoni pictor* fui testimonio zurado et pregado.

(Sez. Not. — Test.i in atti Colonino Cristoforo B.a 255. n.o 53.)

1515, 15 martii Tarvisio in apotheca mei notarii . . . .

Cum sit quod q. magister *Petrus Maria a Penachiis pictor Civis Tarvisii q. ser Iohannis* convenerit depingendo unam pallam ad altare scollae pelliparíorum Tarvisii existens in ecclesia Sancti Nicolai cum gastaldionibus ipsius scollae precio et mercato contentis in instrumento seu scripto celebrato inter q. dictum magistrum Petrum Mariam et ipsos gastaldiones, ut dicitur . . . . . et nondum opere perfecto, ipse magister Petrus Maria ex hac vita migraverit, et nunc magister Nicolaus q. ser Michaelis Griego gastaldio scollae pelliparíorum et magister Vincentius etiam gastaldio eorum nomine et magister

Paschalinus q. Ser Antonii batiraminis nomine eorum scollae pretendebant habere eam pallam prout est ut perfici eam facerent; qua propter penes me notarium constituti antedicti gastaldiones . . . . . ex una et Ser Alovisius a Penachiis civis tarvisinus scriba camerae phiscalis nomine dominae Altabellae relictae dicti q. magistri Petri Mariae matris et tutricis filiorum suorum, filiorum, et haeredum dicti q. magistri Petri Mariae pro qua de rato promisit, et ad haec convenerunt quod pro ea parte in qua depinxit ipsam palam adhuc habere debeat ipse ser Alovisius dicto nomine ducatos septem auri omnibus computatis . . . . . ad quod computum tamen ponantur L. 28 sive 29 vel plures vel minus prout constiterit dedisse, et ressiduum dare promisserunt subeto recepta pala praedicta . . . .

Eo die et loco . . . . . . Ibique *magister Rochus de Marconibus q. ser Philippi, civis Venetus et pictor* pro se et suos heredes ex una et magister Nicolaus q.[m] ser Michaelis Griego et magister Vincentius pelliparii cives Tarvisii nec non etiam magister Paschalis pelliparius massarius scollae pellipariorum pro se et eorum nomine ex altera, ad infrascriptam conventionem inter se devenerunt, videlicet quod ipse magister Rochus promisit . . . . depingere omnibus expensis suis collorum et aliorum quorumcumque in integrum pallam, quam adhuc cepit depingere q. magister Petrus Maria a Penachis civis Tarvisij quae nunc extat in magazens domus illorum de Nonico ad plateam cisternae in civitate Tarvisij eo modo, forma et ordine contenta in istromento scripto per q. de Nogareto not. Tarvisii ita et taliter quod omnia contenta in dicto istrumento sint integraliter perfecta; ipsi gastaldiones et massarius pro se et eorum haeredes et suorum nomine . . . . . . promiserunt dare per integram perfectionem dictae pallae eidem magistro Rocho ducatos quindecim auri finito opere praedicto, quod ipse magister Rochus item perficere promisit . . . . . . Et hanc pallam promisit perfecisse usque ad festam Ascensionis D. prox. fut. . . . . . . (In atti del notajo Gio: Matteo da Spilimbergo nell'archivio notarile di Treviso.)

(Biscaro Girolamo — Per la Storia delle belle arti in Treviso — Atti dell'Ateneo di Treviso 1897, pag. 287.)

1516 (7), 8 februarii — Test. . . . . Ego Gasparina filia domini Alovixii de Morsis et uxor domini *Rochi de Marconibus* pictoris de contrata Sancti Moixi, sana per Dei gratiam mente et intellectu licet feta, timens ne quis casus me surriperet intestatam ad me vocari feci Christoforum Coloninum Venetiarum notarium, ipsumque rogavi ut hoc meum scriberet ac notaret testamentum . . . . hujus mei testamenti executorem instituo et esse volo prefactum dominum Rochum maritum meum . . . . Cadaver meum volo indui abitu pizocherarum tertii ordinis Sancti Francisci, et tumulari apud Sanctam Mariam Servorum de Venetiis . . . . In omnibus vero bonis meis instituo et esse volo heredem filium seu filiam unum vel plures ex me nascituris . . . .

Testes: Et mi Baldisera Falascho de ser Antonio fui testimonio zurato et pregato a quanto è soprascritto. —

E mi *Zuan Francesco Bonservi dito el Bologna dorador* fui presenti ut supra e zurado e pregado.

(Sez. Not. — Test. in atti Colonino Cristoforo B.[a] 255. n.[o] 93.)

In Christi nomine amen, anno et millesimo. 1517, die octavo mensis Augusti, ndictione quinta.

Sindici.

Mistro *Rocho di Marchoni.*

(Mariegola — Arte dei Depentori.)

1521, 7 junii. Test. . . . . . .

Ego Bartholomeus q.m ser Francisci zimator de confinio Sancte Margarite . . . .

Testis: lo *Rocho di Marchoni* q.m ser Phelipo *pictor* testimonio zurado et pregado scrisi.

(Sez. Not. — Test. in atti Grigis (de) Barone q.m Zanin. Busta 544. n.o 612.)

1525 (6) — Al nome del Eterno et omnipotente Dio, dal qual ogni bon governo prociede. Corendo l' anno del Signor Nostro MDXXV adì III zener. — Essendo sta chiamato Capitulo General per ser Zuan de la Luna, ser Zacharia di Pizoni et ser Anzolo dal Abbacho, per proveder ale infrascritte cose per ben et utile dela Schola de Madona Sancta Anna, come per le parte prese et annotade qui sotto appar. Nel qual Capitolo intraveneno li infrascritti fradelli de la Schola, benche assai più fosseno sta chiamati cum pena videlicet . . . .

. . . *Ser Rocho di Marconi depentor.*

. . . .

(S. Anna di Castello, Scuola — Mariegola Reg.o n.o 24.)

1529, die XIII Maij.

Spectabiles Domini Iudices omnes tres, vigore eorum officij ac virtute et potestate unius vadimonij cartae factae ad nomen dominae Gasparinae filiae ser Aloysii de Morsis, et *relicte magistri Rochi de Marchonibus pictoris* condam ser Philippi. Que quidem vadimonij carta est de ducatis trecentis quinquaginta pro dote et repromissa dictae dominae Gasparinae, et contra bona *dicti quondam magistri Rochi* olim ejus viri, dictaeque ejus dotis debitoris, completa et roborata manu ser Georgii Darii presentis officii notarii, sub die XX.ma Aprilis nuper elapsi ut in ea, dederunt tradiderunt, et in solutum assignaverunt eidem dominae Gasparinae bona infrascripta, tamquam bona *dicti quondam magistri Rochi* olim ejus viri, dictaeque ejus dotis debitoris, videlicet, et primo unam tegetem de muro paleis cohopertam male conditionatam cum suo broilo, quarterii unius terrae in circa in villa Salzani in contrata nominata de i Taieruoli districtus Noalis . . . .

Item unam petiam terrae arativae, plantatae et vitegatae quarteriorum trium in circa in Villa Rubegani dicti districtus . . . .

Item unam aliam petiam terrae prativae quarteriorum trium in circha nominatae el pra longo, in dicta villa Rubegani . . . .

Item unam aliam petiam terrae arativae, plantatae et vitegatae campi unius cum dimidio in circha in dicta villa Rubegani . . . .

Item unam aliam petiam terrae arativae, plantatae et vitegatae campi unius in suprascripta villa Salzani in dicta contrata de i Taieruoli . . . .

Item unam domunculam de muro ad pedem planum cuppis cohopertam cum una tegete a paleis male conditionata cum suo broilo, et una alia tegete a paleis, putheo et furno, quarteriorum trium in circa terrae in villa suprascripta Salzani in

dicta contrata de i Taieruoli . . . . Quas quidem petias terrarum, tegetes, et domunculam, ut supra positae et confinatae praefati domini Iudices estimaverunt et appreciaverunt auri ducatis ducentis viginti, et expensis omnibus officij, confinium et cartarum, oris, cimbae et equorum. Computantes namque prefati domini Iudices dictos ducatos ducentos vigintae eidem dominae Gasparinae pro parte suprascriptae eius dotis contentae et annotatae in dicta ejus vadimonii carta completa et roborata ut supra, cum plenissima virtute et signis. Igitur etc. — Signum etc.

(Giudici del Proprio — Foris — Reg. 5. c.e 140 t.o.)

1539, die 15 aprilis.

Domino Potestati Anoalis.

Placeat Spect.i Vestrae per publicum Nuncium Comunitatis Vestrae personaliter, si haberi poterit, sin autem bis domi suae solitae habitationis citari facere ser Menegum Lugatum habitantem in villa Salzani Vestri districtus, quatenus pro die quarta post citationem ipsi factam, si dies ipsa juridica fuerit, sin autem pro prima die juridica immediate sequenti debeat coram nobis, et officio nostro Sancti Marci in mane hora debita causarum comparere ad respondendum dominae *Gasparinae relictae quondam ser Rochi de Marconibus pictoris* occasione taxationis expensarum fiendae per ipsam dominam Gasparinam contra dictum ser Menegum, aliter eius contumacia non obstante, ad ulteriora procedemus et de citatione rescribatis.

Datum die 15 aprilis 1539.

Joannes Baptista Donato et collegae.

(Giudici del Proprio Lettere 1538—1539 Reg. 13. c.e 22 t.o.)

1530, 31 octobris. Testam. . . . . . .

. . . Ego Catherina relicta quondam magistri Philippi olim Sandri de Marconibus habitans in presentiarum in confinio sancti Cassiani super calli buttariorum . . . . venire feci Detesalvum de Benzonibus presbiterum Venetiarum notarium . . . . instituo meum solum fideicommissarium et hujus mei testamenti executorem Sandrinum filium meum dilectum, volens corpus meum tumulari in ecclesia Sancti Cassiani mee contrate . . . .

Item in verbo veritatis dico aliquis non habere penes me ex bonis et pecuniis relictis per quondam fratrem Bartholomeum filium meum ordinis Canonicorum Regularium monasterii Sancti Antonij de Venetijs . . . .

Testes: dominus presbiter Gaspar Blanco ecclesie Sancti Cassiani, et ser Aloysius de Rubeis quondam ser Mathei rogati et jurati, fidem facientes de testatrice.

(Sez. Not. — Test.i Not. in atti Diotisalvi Benzon. B.a 95. n.o 154.)

1517; 14 decembris.

Locavimus nos Andreas Griti et Laurentius Lauredanus unam domum nostram novam super platea sancti Marci quam alias tenuit ad affictum ser Aloysius Duranti videlicet *ser Joannj Francisco Bonservo dicto Bologna pictori seu deauratori* pro ducatis triginta in anno et ratione anni.

Declamantes quod dictus affictualis nullo pacto debeat locare aliquam partem alicuj dicte domus; et si inventum fuerit quod dictus conductor aliquam partem ipsius domus locaverit utilitatis talis locationis, deveniat ad utilitatem meam procurationem.

Que locatio incipere debeat, quod primum habitari possit dictam domum, que adhuc non est perfecta. Quam diem inferius annotabimus tempus, quo intravit in ipsa domo.

Fuit die primo Martij 1518.

(Procuratori di S. Marco, de Supra — Reg.º 173. c.e 4 t.º.)

1523, 23 Novembris — Testam. . . . . . . Ego Jacobus Lilius, filius quondam domini Francisci de confinio Sancti Petri de Castello, sanus mente, intellectu, et corpore omnipotentis Dei gratia cum sim Romam, aut alio me collaturus et ibi per aliquantulum temporis spatium permansurus . . . .

Instituo et esse volo in meos fidei comissarios, et hujus meae voluntatis executores, scilicet *ser Joannes Franciscus d. Bononia quondam ser Johannis pictoris*, et ser Andrea de Ugonibus quondam ser Rinaldi . . . .

Volo dividi hoc modo videlicet quod domina Elisabeta mater mea habeat ducatos centum et quinquaginta dicti mei ressidui, centum pro se, quinquaginta pro maritatione ejus filie.

Item dimito done Rite Cercasse que nunc manat in domo dicti ser *Joannis Francisci Bononie* mei commissarij ducatos viginti quinque . . . .

Item dimito Domino *Ioanni Francisco de Bononia* comisario supradicto ducatos ducentos, quos possit disponere prout sibi libitum fuerit . . . .

Ego Jacobus Lilius manu propria scripsi et sigillavi die et millesimo ut supra . . . .

(Sez. Not. Test.i in atti Dal Pozzo Giovanni Francesco B.a 164 n.º 112.)

1530 *Bologna Sanfrancesco* indorador.

(Libro delle Tanse della Scuola dei Pittori Museo Civico Venezia.)

1527, 27 martii — Testam. . . . . . . Ego presbiter Aloysius quondam ser Georgii Dirani . . . .

Testis: Io *Zuan Francesco Bonservi ditto Bologna pictor e dorador* fui testimonio et me sotoscrise.

(Sez. Not. — Test. in atti Tommasi Bernardo. B.a 967. n.º 1.)

1569, 19 Aprilis.

Clarissimus D.nus Nicolaus Dandulo quondam clarissimi domini Andree sponte per se heredes, et successores suos jure livelli francabilis dedit, et in livellum francabile concessit, honorabili mulieri domine Helisabeth Tornabona . . . . (Omissis.)

Actum Venetiis in domo habitationis suprascripti clarissimi domini Nicolai de confinio sancte Euphemie a Judaica: Presentibus ad predicta domino *Georgio Marconi quondam domini Aloysij pictore* et ser Jacobo quondam Bernardini de Noali testibus vocatis et rogatis . . . . (Omissis.)

(Procuratori di San Marco — de Ultra — Busta n.º 163 — Comm.a Dandolo Pergamene.)

ZAMPIETRO SILVIO

Ein vorzüglicher lottesker Maler war Zampietro Silvio, der, obgleich ihn ältere Autoren (Lanzi, Orlandini, Ticozzi) erwähnen, in neuerer Zeit seltsamerweise ganz vergessen worden zu sein scheint.

Das älteste bekannte Datum über ihn ist 1532 auf dem bezeichneten Bilde in der Stiftskirche S. Martino zu Piove di Sacco im Paduanischen. Der hl. Martin sitzt



Zampietro Silvio
Der Leichnam Christi von Engeln gestützt
In der Pfarrkirche von Sedrina bei Bergamo

in Bischofsgewändern auf einem Throne, an dessen Stufen ein Engel die Laute spielt; zwei andere Engel halten das Dorsale; dem Heiligen zur Seite stehen Petrus und Paulus. Das Bild ist von intensiver Farbenpracht; im Grunde sieht man eine schöne tizianeske Landschaft.

Am 6. März 1538 gab der Vorstand der Scuola grande di S. M. della Carità dem berühmten Zuan Antonio da Pordenon den Auftrag, ein Bild für das Albergo der Scuola zu malen. Pordenone hatte vorgeschlagen, nicht, wie der Vorstand wünschte, eine Himmelfahrt zu malen, sondern ein Sposalizio, als eine bessere Fortsetzung des gerade von Tizian vollendeten Tempelganges; die Vorzeichnungen in Kohle zu einem

solchem Bilde hatte er selbst noch gemacht, als er nach Ferrara berufen wurde, wo er Ende Dezember 1538 unerwartet schnell starb. Der Vorstand schrieb nun für die Ausführung des Sposalizio eine Konkurrenz aus. Daran beteiligten sich Paris Bordone, Bonifazio da S. Alvise (di Pitati), Vettor Brunello und Zuan Pietro Silvio. Dieser letzte gewann die Konkurrenz, und er bekam eine Anzahlung von 40 Dukaten. Es ist aber nicht ganz sicher, ob er sein Werk nicht vollbracht hat; wenigstens beschreiben die alten Guiden, so Boschini, an der Stelle, wo das jetzt verschollene Sposalizio im Albergo sich befunden haben muß »due quadri della scuola di Tiziano, ma perchè sono tutti racconciati, poco vi reste dell' Autore«.

Aus dem Jahre 1539 haben wir eine Unterschrift des Silvio.

1535 hatte der berühmte Patrizier Francesco Zen, der von dem Anonymus des Morelli oft erwähnte Kunstfreund, dem Pordenone eine Capara (Anzahlung) von 20 Dukaten gemacht für eine Tafel auf den Altar des S. Giacomo in der Kirche S. Felice zu Venedig. Zen scheint der Erbschaftskommissar des schon im Trecento gestorbenen Giacomo Priuli gewesen zu sein, der in der alten Kirche S. Felice seine Gruft gehabt hatte. Diese wollte man offenbar in dem von Sante Lombardo ausgeführten Neubau der Kirche erneuern. 1538 schließt Niccolò Priuli einen Vertrag mit Sante Lombardo auf Herstellung eines Altares und Altarrahmens für S. Felice. Am 5. April 1539 erhält nun Silvio die erste Zahlung für das Bild auf diesen Altar. Silvio ist hier also zum andern Male an die Stelle des Pordenone getreten. Am 4. Februar 1540 erfolgt die zweite Zahlung für das Bild, und zwar an Silvios Sohn Troilo; der Rest wird am 16. März 1540 ausgezahlt. Der Altar befand sich, wie man aus der noch vorhandenen Grabschrift des Niccolò Priuli ersehen kann, auf der Evangelienseite der Kirche, und zwar war er der zweite Altar vom Haupteingange aus. Merkwürdigerweise gibt Boschini an, das Bild sei von Tintoretto in Nachahmung des Giovanni Bellini gemalt worden; Antonio Maria Zanetti wiederholt diesen Irrtum. Nach dem Berichte des Boschini stellte das Bild die Madonna dar, umstanden von den Heiligen Rochus, Paulus, Nikolaus, Andreas und Bernhard.

Im Jahre 1819 unterwarf der damalige Pfarrer von S. Felice, Giuseppe Wiel die Kirche einer Restauration; den Altar ließ er als zu barock abtragen und durch einen im nüchternsten Empire gehaltenen ersetzen. Das Gemälde wurde an das von jenem Geistlichen gegründete Retiro di educatione feminile in Calle della Cà d' oro abgegeben. Diese Anstalt scheint nach dem Tode des Stifters auch zugrunde gegangen zu sein; über den Verbleib des Bildes haben auch die eifrigsten Nachforschungen nichts ergeben.

Im Jahre 1546 malte Silvio für die Kirche S. Zeno di Aviano in Friaul eine Altartafel: die Auferstehung mit S. Zeno und den Aposteln. Die Quittungen darüber veröffentlichte Emanuel Cicogna aus den Büchern der Fabbriceria. (Hier hören wir, daß Zampietro noch einen andern Sohn hatte, namens Francesco.) Leider war, wie Nachforschungen ergaben, das Buch des Fabbriceria augenblicklich nicht zu finden; vielleicht ist es nur verlegt.

Das Bild ist gut erhalten an seinem alten Platze. Von der Inschrift ist, wie schon Cicogna berichtet hat, nur noch zu sehen: Ioannes .... S. Venetus pingebat ... 1546.

1547 schätzte Silvio zusammen mit Petrus de Inganatis drei Bilder ab, die Francesco Torbido da Verona für die Scuola di Trinità gemalt hatte. 1548 wird er in einem Akte als in S. M. Formosa wohnhaft erwähnt: sein Vater, finden wir dabei, hieß Marco di Franco. Im gleichen Jahre schätzte er zusammen mit Paris Bordone zwei Porträte des Lorenzo Lotto ab.

1546 schloß der Gastaldo der Scuola di S. Vendemiano zu Conegliano einen Vertrag mit »Magister Franciscus Pictor«, dem Sohne des gestorbenen Mag. Simeon Sutor, bekannter unter dem Namen Beccaruzzi (Archivio notarile di Treviso, Atti Benedetto Marcatelli il vecchio di Conegliano, Scaf. 47, Casella 2, repertorio Sextus instrumentorum 1543 p. 144). Es handelte sich um die Anfertigung einer Altartafel, welche die Kreuzigung darstellen sollte, und deren Predella die Geschichte des S. Vendemiano zeigen sollte. Beccaruzzi hat sich offenbar seines Auftrages nicht entledigt, denn am 16. Oktober 1547 beschloß die Scuola, ihr Altarbild einem tüchtigen Venezianer aufzutragen. Ihre Wahl fiel auf Zampietro Silvio, den wir hier zum dritten Male für einen andern Meister eintreten sehen. Das Bild ist noch in S. Vendemiano bei Conegliano; auf einem Cartellino ist es bezeichnet: Joannes petrus Silvius f. 1549. Es stellt den hl. Vendemianus umgeben von Hieronymus und dem hl. Ritter Liberale dar; oben in den Wolken tragen Engel den Leichnam Christi. Silvio hat also eine von der von Beccaruzzi vorgeschlagenen ganz abweichende Darstellung gewählt.

Soweit der trüb gewordene Firnis sehen läßt, hatte das Bild eine wunderbare Farbenpracht. Der Maler zeigt in dem flotten Aufsetzen breiter Lichter eine gewisse Ähnlichkeit mit Tintoretto, so daß der Irrtum des Boschini über die Tafel in S. Felice verständlich wird. An den überschwänglichen Bewegungen der Figuren in dem Bilde erkennt man des Meisters Verwandtschaft mit Lotto. (Die beiden Dokumente verdanke ich der Güte des Don Vincenzo Botteon in Conegliano.)

Einige Tage vor dem 7. Januar 1552 ist Silvio gestorben: an diesem Tage ließ sich seine Witwe ihre Mitgift auf dem Magistrato del Proprio sicherstellen. Es hat sich auch das Inventar unseres Malers gefunden; wir publizieren es bei einer andern Gelegenheit.

Wir bringen als Illustration noch ein undatiertes Bild des Silvio aus der Kirche zu Sedrina, wo sich bekanntlich die große Madonna in gloria des Lorenzo Lotto befindet. Das Bild ist bezeichnet: Joannes Antonius Lonzius Varisci filius fieri curavit. — Jo. Petrus Sylvius Venetus pinxit.

Wegen der Beziehung des Künstlers zu Lotto ist es wahrscheinlich, daß er diesem den Auftrag zu danken hatte. Auch kommt in dem schwarzbärtigen Christustypus Lottos Einfluß zum Ausdruck. Silvio hat aber nicht dessen helle Farbe; er liebt mehr die tiefen saftigen Töne, ähnlich dem Bonifazio. Da das Archiv in Sedrina abgebrannt ist, kann nichts weiteres über das Datum des Bildes gesagt werden.

In dem handschriftlich erhaltenen Berichte des Nobile Malvolti an die Staatsinquisitoren über die wichtigen Bilder, die sich im XVII. Jahrhundert in Conegliano befanden, wird auch ein Porträt von der Hand des Silvio erwähnt (Archivio di Conegliano.) Das Bild ist jetzt verschollen.

In der Kirche S. Rocco zu Conegliano wird dem Silvio ein Abendmahlsbild zugeschrieben; es ist so schlecht erhalten, daß man diese Angabe nicht nachprüfen kann. — So möge dieser tüchtige Maler der Aufmerksamkeit der Kunstfreunde empfohlen sein; es finden sich gewiß noch manche Werke von ihm. Sicher verdient er mehr Beachtung, als der viel schwächere Beccaruzzi von gewisser Seite gefunden hat.

. . . . Petrus Silvius. P. MDXXXII. — St. Martinus als Bischof im Thron mit Sankt Peter und Paul. Stiftskirche S. Martino, Piove di Sacco bei Padua.

Adi 6 Marzo 1538.

Quanto sia necessaria et conveniente a mortali li adornamenti nel tabernaculo dell' Omnipolente Iddio e della gloriosissima protetrice madre de Charità Madona santa

Maria, non si potria con parole esprimer. Imperoche da quello non solum cressono la devotione, verum etiam accendono li animi a molti, che più volontieri et con bon animo concorrino nel farsi descriver nelle confraternita et congregation prefatte; per il che considerando il spectabile miser Andrea Zio vardian grando della Schuolla de madona santa Maria della Charità quanto sia necessario de far construir, et depenser il quadro nell' Albergo nostro dalla banda dove stà la santissima Croce, cosa veramente de grandissimo bisogno, et molto honorevole alle ditta Schuolla, si per il culto dell' Abitaculo divino, come per honor della confraternita nostra.

Però mette per parte chel ditto quadro sia fatto depenser per lo Ingeniosissimo et prudentissimo homo miser Zuan Antonio da Pordenon alli tempi nostri homo de grandissimo ingegno, sopra del qual se habbia a far cosa honorevole, et conveniente alla Schuolla nostra, nella qual se habia a spender fino alla suma de ducati 10 in dodese de grossi, attento che fin hora se attrova da Lire 8 in circha de grossi da esser a tal causa deputati.

de sì . . . . n.º 19 }
de no . . . . n.º 2 } fo presa.

(Scuola grande S.ª Maria della Carità — Notatorio Reg. 256 c.ᵉ 86.)

1539, adì 6 Marzo.

Essendo venuto a morte il excelente miser Zuan Antonio da Pordenon pittor, al qual per parte presa del 1538, adi 6 marzo prossimo passato appar inquesto a carte 88 fo datto il cargo de depenzer il teller, over quadro, qual era nel nostro Albergo dalla banda dove solita sentar li signori XII de zonta, per qual pretio. come in quella se contien, el qual miser Zuan Antonio vivendo vene nell' Albergo dicendo, chel voleva principiar tal pittura, et dimandando qual istoria era la opinion di' questi Signori che fosse dipinta, al qual li fo dimandato, se, quando li fo datto ta cargo, gli era sta imposto cosa alcuna, lui veramente rispose, l' era opinion de qualche uno de quelli signori, che si attrovava a quel tempo, che fosse depenta l' Assumption della Madonna. La qual cosa io doppoi partido, considerando parmi, che la non seria a proposito si per esser il loco alquanto a tal opera, si perche tal miracolo non segue quello zà fatto per l' eccelente missier Titian, et poi etiam perchè tal Assumption si vede esser dipinta nella salla vostra qui appresso alla porta; Unde che havendo considerato diligentemente non trovo cosa qual fosse più a proposito del Sposalitio della Madonna, per esser cosa che segue a quell' altro tellaro, et poi perche il luogo è capace a tal cosa . . . . . .

Al qual li fu datta libertà, anzi ordenation, chel principiasse, et facesse tal sponsalitio per esser anco cosa rara; et in vero come si vede è stà per el pronominato Pordenon designato tal cosa de carbon.

Havendo mo porto al sommo Mottor chiamarlo a si, è forza far provision de uno altro pittor, qual sia sufficiente a tal effetto, et fatto le proclame, vene li oltra scritti a darsi in notta; li quali prima chiamati nell' Albergo nostro davanti alla presentia del Spettabile Guardian, et compagni redutti:

Della Bancha . . . . n.º 16.
Della Zonta . . . . n.º 9.

furno alditti tutti, et li loro partidi, che facevano a dipenser tal tellaro, et poi ad uno ad uno ballottadi, videlicet:

Miser Paris Bordon. 7. 18.
Miser Boniffatio da S. Alvise . . . . 13. 12.

Miser Vettor Brunello . . . . 5. 20.
Miser Zuan Piero Silvio . . . . 19 + 6.

E rimase el ditto miser Zuan Piero Silvio, el qual è obligato sotto scriver una scrittura per Noi fatta, nella qual se decchiera el marchatto, et il tempo qual sarà ordinato, chel ditto teller sia compito, come in quella più diffusamente apparerà.

Fu preso in Albergo della Schuolla nostra de Madona Santa Maria della Charità adì 6 Marzo 1539 che ser Zuan Piero Silvio havesse a de penzer il quadro va in Albergo a banda sinistra de ditta Schuolla nostra, al qual ser Zuan Piero li è stà dà per la schuolla nostra ducati 40 a bon conto contra la forma del patto nostro per comprar azuro oltramarin per far ditto quadro, come ditto ser Zuan Piero si ha obbligatto de far ditto quadro appar per instrumento de man der ser Vicenzo Pilotto Nodaro, al qual in tutto et per tutto se habbia relation, qual quadro lo doveva far in termene de anno uno, come per detto instrumento appar, tamen per quello si puol veder, fino questa hora, non sono fatto niente. La qual cosa chi non li provede l'andarà ad infinito, et però.

L' anderà parte che mette el spettabile miser Nicolò dalla Tore vardian grando, che à tento questa longhezza di tempo di far il ditto quadro, et veder che lè stà solicitado per molti della Schuolla nostra, et par che ditto ser Zuan Piero non si cura, et acciò si habbia a fenir una volta la cosa principiata, et sia finida con quella più solicitudine si puol, ch' el sia dá libertà a miser Anzolo Cadena, et miser Antonio Maria Sigollo nostri Agionti di poter comparer in ogni juditio, el magistrato per nome della Schuolla nostra, et sententiar, et componer, et cadauna altra cosa neccessaria, per la espedition del ditto quadro, qual si habbia a far con quella brevità di tempo sia possibile, come è ditto, et li ditti miser Anzolo Caena, et miser Antonio Maria Sigollo habbia questo cargo fino sia spedditto ditto quadro.

Della parte de sì . . . . n.º 16 }
de no . . . . n.º 4 } fu presa.

(Scuola grande S. Maria della Carità — Notatorio — Registro 256, c.e 103 t.o.)

1539, 8 maggio — Test. . . . . Io Lucia relicta del quondam excellente Dotor de leze misser Zuane Testa da Padova . . . . . .

Testis: *Io Zuampiero Silvio dipentor* testimonio pregado, zurado scrisi.

(Sez. Not. — Test.ti in atti Tomasi Marcantonio Busta 984. n.º 151.)

Copia — 1535, adì 10 setembrio contadi per miser Francesco Zen a *Pordonon depentor* per chapara per far la pala de misser San Jacomo in la chiexia de san Felice . . . . . . duc. 20.

1537, adì 26 Febraro in Venezia.

El se dechiara per la prexente schritura chome io *Santo Lombardo* fo de miser *Tulio* son rimasto da chordo con il magnifico miser Nicolo Priuli fo del magnifico miser Hieronimo, intervenendo il mezo del magnifico miser Francesco Zen, videlicet, che io *Santo Lombardo* predito prometo farli uno altar, et uno salizado sechondo la forma deli desegni per mi fatti et a sue Magnificentie mostrati; dechiarando chel ditto altar sia pie 8 in luxe, largo pie 5 vel zircha et in sa fora del muro il teler dintorno la pala oncie 1 in zirca, et il resto sechondo la forma del piano et lo altar preditto e salizato sia da piera da Rovignio, et schoy et la tavola in mezo lo pavimento da

malmoro, et li altri pezi sechondo il desegnio del ditto pavimento, li malmori va investiti in dito altar siano de malmori grezi et sia batudo da menudo el sopradito exzetuando li schalini e li perfili tra uno pilastro e laltro, quali vano batudi da ben et sia de più pezi, et . . . . . . le fazette et sia postize et fregade, et queste va in dito pavimento et sia obligato in termine de mexi octo proximi a dargelo finito de larte mia in la mia botega per pretio de ducati 135 da L 6 s.i 4 per ducato, et in fede de zio io Santo predito o schrito de mia man propria et sia obligato de tempo in tempo a mia rechiesta a darme danari sechondo io lavoraro, altramente non sia sottoposto al termine predito; prometto io Santo sopraditto de mantenir uno mistro de taiapiera per el taiar le piere per meter in opera. Item in logo dove dize de zento trentacinque el se intenda el prezio choncluxo de zento vinti zinque a L. 6 s.i 4 per ducato.

Adì sopraditto rezevi io *Santo Lombardo* a bon conto de ditta opera de magnifico miser Nicolò di Priuli ducati trenta . . . . duc.i 30.

1538 adi 16 Setembrio.

Copia. — Rezevi io *Santo Lombardo* a bon conto de lopera da la magnificenca de miser Nicolò di Priuli ducati diexe . . . . val duc.i 10.

Adì, 16 ottubrio rezevi io Santo Lombardo a bon conto de l' opera duc.i zinquanta li qual me dete el mag.co Nicolò dito sopra . . . . 50.

Item adi 10 marzo 1539 rezevi a bon conto ducati 20 . . . . . . duc.i 20.

Adì 24 ditto rezevi a bon conto ut supra, ducati diexe . . . . . duc.i 10.

Adì 31. rezevi io Santo sopradito per resto e saldo de questo merchado duc.i zinque come apar per el schrito prexente . . . . duc.i 5.

1538, adì 30 Setembrio.

Copia. — Magnifico miser piazavi dar al prexente lator l' infrascritto per aver rotto el muro et de schalzinar le piere . . . . L. 5 s.i 4.

Per aver fatto la chava e mena via el teren . . . . L. 4 s.i 10.

Item per aver lavorato le teste del chaxon et compitto de batter da ben et aver chavatto lo coverchio . . . . L. 5 s.i —

Per averli desegniato le lettere et fatte sul dito n.o 54 a soldi 3 l' una L. 8 s.i 2.

Santo Lombardo scrisi.

1539, adì 3 marzo.

Copia. — Spexe fatte in lo altar de la Magnificencia de miser Nicolò di Priuli posto in la Jexia de miser San Felize zioe da la tavola da laltar in suxo per masteli 5 de calzina negra et 10 ziviere de sabion, e $1/2$ mastelo de biancha et lo condutura de ditta e di legniami per l' armadura e ponte e largana col suo chao e taie . . . . L. 3 s.i 12.

Per fachini e piatta porto le piere in Jexia . . . . L. 5 s.i 10.

Per arpexi et agui per meter in opera dito altar . . . . L. 1 s.i —

Per meter in opera dala tavola del altar in suxo e taiar la chornixe iera in opera, e chavarla fora dal muro . . . . L. 37 s.i —

Per el nolo de legniami e di ordegni da isar le piere in opera, e spexe dela barcha a levarli dala Jexia . . . . L. 3 s.i —

Item per aver fato oltra el mio marchado do arme de malmoro fin in taiade et in chasade in el pavimento en cholade. . . . . L. 28 s.i —

Per seguiado 77 e averle schulpite in dito pavimento a soldi 8 l' una L. 30 s.i 16.

1539, die 5 April.

Copia. — Rezevi in questo zorno dal servitor de la Signoria de miser Nicolò di Priuli ducati zinque a bon conto de la sua pala, val . . . . . duc.i 5. gr. —

Io Zuan Piero sopraditto schrisi.

1539, die 24 dezembrio.

Copia. — Rezevi io *Zuan Piero Silvio* depentor da la Signoria de miser Nicolò de Priuli duc.i zinque li quali me dette sua Signoria in la sua chamara, zioè a bon conto dela sua palla qual è in Jexia de San Felixe, val a bon conto . . . . . . duc. 5.

Adì 8 Zener. — Rizevi *io Zuan Piero* sopraditto dala magnificentia del sopraditto miser Nicolò di Priuli a bon conto *de la sua pala* L. vintiquatro li qual danari sua Signoria mi dete in chaxa mia val . . . . L. 24 s —

Adi 4 fevrer. — Rezevi io *Zuan Piero Silvio depentor* dala Signoria de miser Nicolò di Priuli a bon conto de la sua pala ducati sie, li qual danari sua Signoria dete a *mio fiol Troilo* in chaxa de sua Signioria, val . . . . duc. 6 —

Item adi 16 marzo 1540. — Rezevi dal sopraditto magnifico miser Nicolò per resto e saldo dela pala posta nela Jexia de San Felixe al suo altar ducati diexe soldi sedexe, val . . . . duc. 10 s. 16.

(Procuratori di San Marco — de citra — B. 13.)

1546. . . . . il nobile Pietro Oliva del Turco (scrive) . . . . . . *Gianpietro Silvio* ha nella Chiesa maggiore di San Zenone di Aviano del Friuli una Tavola d' altare rappresentante l' Ascensione di Gesù Cristo, e in mezzo agli Apostoli San Zenone in atto di predicare, col ritratto del pievano d' allora che era Leonardo Venturino di Spilimbergo, sotto la qual tavola si legge *Ioannes . . . . S. Venetus pingebat . . . . 1546.* Ora il Signor Oliva esaminati i *libri* delle esazioni del *Cameraro* (fabbriciere) comunicatigli de quel zelantissimo Arciprete vi trova nel 1544 dieciotto partite di denaro e generi dati ad esso *Giampietro Silvio* pel suo lavoro, e due ricevute, una di lui stesso, come segue: 1548 die ultima setembris. Ricevo io Zuan Piero Silvio dipintor a conto dela pala de San Zenon de ser Zuandomenego del Valdo lire diese — val Lire 10. — L' altra d' un suo figlio, come segue: Ricevo io Francesco Silvio da Zan Domenego del Vald . . . . . . ser Zan Domenego a mio messer padre per conto dela pala contadi L. dodese, val L. 12, da una delle quali partite emerge che Giampietro avesse un altro figlio di nome *Marco* ecc. Combinando dunque il nome Joannes e la voce Venetus che è nella tavola dei risultamenti dei libri delle esazioni si rileva senza dubbio che il pittore fu *Gianpietro Silvio* . . . . . .

(Cicogna — Inscrizioni veneziane — Vol.e V Giunte finali Alla Chiesa di Santa Maria dell' orto, pag. 757.)

1547, adi 4 zugno — Se fa notta qualiter nel soprascritto giorno dapoi mess li sopraschritti 3 quadri (di Francesco Torbido) fornidi del tutto al suo locho nella Schuola, fu chiamadi per el spettabel Signor Vicenzo Quartari nostro guardian li *infrascritti depentori*, videlicet signor *Piero de' Inganadi* et signor *Zampiero Silvio depentori* et datoli sachramento quanto potea valer la fatura del depenzer de essi quadri juxta la soprascritta partei qual zuro valer da ducati trentasei et piui, come qui sotto de sua man afermera esser cosi la verita.

Io Piero de Inganai sopradito afermo per mio sacramento ut supra.

Io Zuan Piero Silvio sopradito afermo per mio Sagramento ut supra.

(Scuola della Ss.ma Trinità alla Salute — Notatori 1531 a 1734 B.a 706 R.o Io c.e 75 t.o.)

16 ottobre 1547 — Si raccoglie nella Chiesa di San Vendemiano nella Cappella Maggiore la Scuola di San Vendemiano in numero di 35, e si tratta di far dipingere la porta sopra l'Altare della Cappella stessa ad honorem Dei et Sancti Vendemiani, e dopo molte discussioni fu presa la seguente parte.

Ch'el se debba far fabricar una palla da esser posta sopra l'altar della Capella Mazor della gesia di San Vendeman, nella qual palla se possi spender ducati cento a L. 6 s. 4 per ducato. Cum tutti soi fornimenti et ornamenti et pictura.

Et deinde per eosdem dominos gastaldiones fuit posita alia pars ut intus.

Che per questa Scuola sia data ampla libertà et facultà al prefato Hieronimo de far fabricar ditta palla in Venezia o altrove et ellezer uno sufficiente depentor et altri maestri de far fornimenti et ornamenti de essa palla.

(Arch. Notarile di Treviso — Atti Benedetto Marcatelli il vecchio di Conegliano — Scaf. 47. Cassella 2, Repertorio Sextus Instrumentorum 1543, pag. 185.)

1548, die 24 Julij.

Ser *Joannes Petrus Silvius pictor* de confinio Sanctae Mariae Formosae q.^{m} ser Marci de Franco qui juravit per publicam vocem et famam sive dictos petentes fuisse fratres et sorores et filios dicti ser Francisci qui fuit frater dictae quondam dominae Justinae et nescire testamento condito. Juravit.

(Procurator — Stride — Reg. 18 c.^{e} 76.)

1548 — In Venetia. Adì . . . . . . otobre del 48, die dar miser Francesco di Cavali tentor da San Stai per un quadro de suo retratto del qual non fu fatto precio alcuno —

et anche die dar per un altro quadro de simel grandeza de retrato de la sua donna medesimamente senza mercato, et andato a farli a casa sua. —

et anche die dar per un altro quadro de retratto de simel grandezza de suo fiol miser Domenego,

deli qual non fu fatto precio, et fatti a casa sua.

Et finiti che furno io li remessi el precio a loro, quali per iustificatione mia volsi che sapessero da periti tolto un per parte, quello poteva importar tal opere, et poi mi desseno quello voleva loro fate le stime per miser *Paris Bordone pictor in mia parte, et per la loro misser Joan Piero Silvio pictore*; i quali fattone le stime fra loro a mi non volseno dir quanto li iudicasseno perche io havia dito et star a mantenir la mia parola de lor quello mi havessero dati, et cossi me han resolto in sc. 12 d' oro per uno, che fano in tutto sc. 36, che largamente tra carissimi amici valevano sc.^{i} 20 per uno.

(Il Libro dei Conti di Lorenzo Lotto, pubblicato per cura del Ministero della Pubblica Istruzione c.^{e} 38 — In Roma coi tipi dell' Unione Cooperativa Editrice MDCCCXCV.)

1551 (2), die 7 Januarij.

Domina Gratiosa relicta quondam domini *Joannis Petri Silvii pictoris* comprobravit de sua dote et repromissa cum testificationibus infrascriptis, videlicet die 5 dicti ser Dominicus de Mamolis muschiarius Rivoalti, et die 7. dicti Domina Marieta relicta quondam ser Lazari saponarii brixiensis etc. vide in libro testificationum officii, hoc autem etc., infra annum et diem etc.

(Proprio — Vadimonj. — Reg.^{o} 34. c.^{e} 124 t.^{o}.)

VETTOR BRUNELLO

Unter den Konkurrenten für das Gemälde der Scuola di Carità fanden wir auch einen Vittore Brunello angegeben. Da er hier in so guter Gesellschaft erwähnt wird, kann er gewiß nicht ohne Bedeutung gewesen sein. Es hat sich aber kein beglaubigtes Werk von ihm erhalten. Archivalische Notizen über ihn haben wir von 1529 bis 1545; er hatte einen Sohn namens Alvise; dieser war aber nicht Maler.

Beachtenswert ist, daß die Frau des Bonifazio mit ihrem Mädchenamen Marietta Brunello hieß. So war vielleicht Brunello mit Bonifazio verschwägert, und es ist möglich, daß seine Werke unter den zahlreichen dem Bonifazio und seiner Schule zugeschriebenen Bildern versteckt sind. Er steht auch mit dem berühmten Florentiner Bildhauer Simone Bianco in Beziehung, der seinerseits wieder ein Freund Domenico Biondos und Bonifazios war, also ein weiterer Grund ihn zu den Bonifaziesken zu rechnen.

1529, 13 junii — Testam. . . . . . . Io Bernardin quondam ser Domenego da Persana del confinio de San Marcho . . . .

Testes: Adì 13 giugno 1529 — Io *Simon Bianco da loro sculptor* fui testimonio gurato et pregato scrissi et io fui presente alla sottoscrizion fatta de man del preditto miser Bernardin testator.

Adì 13 giugno 1529 — *Io Vetor Brunelo depentor* fui testimonio zurado et pregado, et fui presente a la sottoscricion fata del dito miser Bernardin.

(Sez. Not. — Test.ⁱ in atti Zambelli Giacomo B.ª 1101 Test.º 31.)

1536, 12 Agosto — Testam. . . . . .

Domina Helisabeth Geno relicta q.m domini Silvestri Geno de contrata Sancti Hermacore presentavit mihi Hieronimo Canali presentem codicillum clausum et bullatum, et propria manu ut asseruit scriptum.

Testis: Io *Vetor Brunelo pitor* fui presente juxta prexentacion . . . . . .

(Sez. Not. — Testamenti in atti Canal Girelamo. Cedole testamentarie chiuse Pacco 192.)

1540. *Vettor Brunello depentor.* — 1540.

(Scuola Grande S. Maria della Valverde o della Misericordia — Registro n.º 8. Mariegola 1540 Lettera V.)

1540, adì 15 Marzo.

Fradelli alle discipline — Ser *Vettor Brunello depentor.*

(Scuola Grande di S. Maria della Valverde o della Misericordia — Reg.º n.º 10.)

1544 (5), 1. zener — Testam. . . . . . . Io Aluisio de Lando fo de missier Sebastian de Piazenza citadino de Vinetia, de confinio Sancti Hermachore . . . . . .

Testes: Io *Vetor Brunello depentor* fo de ser Piero fu presente pregado et zurado de quanto schrise.

Io Pre Luca dalla Man testimonio pregado sottoscrisse.

(Sez. Not. — Test.ⁱ in atti Rampano Michiel — Busta n.º 929. n.º 1.)

1545, 21 maij.

. . . . . . Breviarium facio ego Carolus Emilianus fide . . . dicere quod Aloysius de Rubeis preco et Curiae Palacij ministerialis extitit mediator de vadimonio com-

probando qualiter die eodem domina Justina de Zambelis quondam domini Thadei et relicta domini Antonii Ricio . . . . . .

. . . . Actum Venetiis ad cancellum mei notarij infrascripti positum in Rivoalto presentibus ibidem domino Sancto Comolarcha quondam domini Marci et ser *Aloysio Brunello magistri Victoris pictoris* testibus vocatis et rogatis . . . . . .

(Sez. Not. — Atti Bevilacqua Tranquillo, Pergamene B.a 2543.)

DOMENICO DALLE GRECHE

Es existiert bekanntlich ein großer Holzschnitt: der Untergang des Pharao, nach einer Zeichnung des Tizian, mit der Signatur: In Venetia p. domenico dalle greche depentore veneziano. MDXLIX.

Da man über diesen Meister so wenig weiß und ihn sogar mit Theotocopuli identifiziert hat, ist es wohl nützlich ein paar Notizen über ihn mitzuteilen.

1543 nennt er sich in einer Unterschrift Domenico dalle Greche. 1546 nennt ihn ein Notar: Dominicus a Grecis qu. Ser Antonii. Von 1549 haben wir den Holzschnitt. 1558 war er schon tot. Er hatte einen Sohn namens Aurelius, der für die Nonnen von S. Mattheo di Mazzorbo (einer Laguneninsel) einige Malerarbeiten lieferte. 1583 ist Aurelio noch am Leben, wie wir aus dem Testament seiner Frau Giulia ersehen. Im Libro dalle Tanse kommen beide Maler nicht vor; dagegen wird in den Jahren 1579—1592 ein Tommaso de' Alvise dalle Greche genannt, von dem wir nichts Weiteres wissen.

Wir müssen noch ein Wort über den Namen »Dalle Greche« hinzufügen. Domenico oder einer seiner Vorfahren wird an seiner Bottega eine Insegna oder Aushängeschild gehabt haben, auf welchem zwei griechische Frauen dargestellt waren. So gibt es in Friaul heute noch eine Familie »Dalla Fiorentina«, die wahrscheinlich eine Florentinerin auf ihr Aushängeschild gemalt hatte. Ähnlich hatten wohl wahrscheinlich auch die Vorfahren des Piero della Francesca eine Französin auf ihrer Insegna aufgemalt. Es ist sehr verfehlt, diesen Namen in dei Franceschi ändern zu wollen, zumal diese Form archivalisch nicht nachweisbar ist.

1543, 7 octobris — Test. . . . . Ego Chiara fia ser Zuan Maria Zorzi . . . Testis: Jo Domenego depentor da le greche.

(Arch. St. — Sez. Not. — Notaio Calvi de Angelo — Buota 306 — n.o 66 —.)

1546, 29 Aprilis — Quietatio domine Lucie Capello quondam magnifici Domini Dominici . . . .

Testis: Dominicus a Grecis pictor quondam ser Antony.

(Arch. St. — Sez. Not. — Atti notaio Benzon Diotisalvi — Reg. 362 — Carte 146t.)

1583, 13 Augusti — Volendo disponer del mio Jo Giulia relicta del quondam mister Vicenzo Falcon in primo matrimonio, e del quondam mister Marco della Parochia nel secondo, hora consorte de mister Aurelio quondam Domenego dalle Greche pictor a Santa Trinita in Salizzada a S. Francesco . . . . Lasso ducati diese per el maridar de la fia de Benetto depentor che sta a Padova, fiol de una mia zermana perchè è povareto.

(Arch. St. — Sez. Not. — Cedole Testamentarie ordinate — Lett. J. —.)

1558, 5 aprilis — . . . . per contadi a maistro Aurelio depentor per diversi lavori come nel suo mercado de ducati 20. metto solamente ducati 10 a conto delle Reverende monache — — L. 62 . . . .

1558, 4 zener — . . . . per contadi a maistro Aurelio depentor per lavori de piu del mercado depenzer nel mezado dotto la casa — L. 13. s. 16 —.

(Arch. St. — S. Matteo di Mazzorbo — Pacco XVII —.)

1558 — 25 Agosto — Se dechiara per il presente scrito come ser vistro Aurelio depentor fu del quondam messer Domenego dalle greche se obligar far li infrascritti lavori nella casa qual habito io Zuanne Gritti . . . .

(Arch. St. — S. Matteo di Mazzorbo — Pacco VIII.)

NACHTRÄGE

Bei der Überfülle des Materials, das im Staatsarchiv in Venedig angehäuft ist, kann es natürlich nicht fehlen, daß in bisher noch nicht durchforschten Teilen neue, bisher unbekannte Notizen über Künstler gefunden werden.

Es hat natürlich keinen Zweck, jede Unterschrift eines Malers aus einer schon hinlänglich bekannten Epoche zu sammeln, da dadurch unsere Kenntnisse ja nicht erweitert werden. Wenn sich aber eine Unterschrift findet, die die bisherigen gekannten Grenzen der Tätigkeit eines Künstlers nach oben oder unten erweitert, so ist es doch der Mühe wert, eine solche zu notieren.

So werden wir denn für die folgenden drei, zu den Bergamasken zu rechnenden Malern einige Notizen nachtragen, die die bisher gekannten Grenzen ihrer Wirksamkeit erweitern.

GIOVANNI BUSI DETTO CARIANI

In dem letzten Beiheft gaben wir an, daß die früheste Signatur des Vaters des Cariani, des Preco oder Commandators Zaninus, vom 19. Juni 1510 stamme (S. 34). Das früheste Lebensdatum des Malers selbst wäre die Signatur auf dem jetzt verschollenen Bild in Lonno gewesen, nämlich 1514 (S. 36).

Nun hat sich folgende Signatur gefunden:

1509, 29 aprilis —

Silvestro Sublachi si chiama debitore di Giovanni Alberto Perotti. —

Testis: *Magistro Joanne pictore ser Zanini preconis.*

Notaio: Gio. Antonio de Quarterijs quondam ser Bartholomei.

(Archivio di Stato — Venezia — Miscellanea Pergamene — S. Maria Valverde.)

Wir sehen also, daß, wie wir schon vermuteten, Cariani im Jahre 1509 als Maler in Venedig tätig war.

GIACOMO PISTOJA

Im letzten Beiheft haben wir die den Pistoja betreffenden Dokumente besprochen; wir fanden, daß er regelmäßig von seinem Freund Zuan Maria di Zuan Battista della Giudecca als Erbe in dessen Testamenten erwähnt wird. Im letzten Testament des Zuan Maria vom 9. September 1568 geschieht aber des Pistoja keine Erwähnung mehr. Wir schlossen daraus, daß Pistoja an diesem Tage bereits gestorben war. Es stellt sich jetzt aber heraus, daß das nicht der Fall ist. Es fand sich unter den geschlossenen Testamenten der Cancelleria inferiore ein Testament des Malers Lorenzo Stampa, wahrscheinlich ein Muraneser Glasmaler, vom 8. März 1572, in welchem er dem Giacomo Pistoja ein Legat vermacht. Er vermacht auch dem Giacomo Pittor stà alla Madonna del Orto ein Legat; dieser ist kein anderer als Tintoretto; dessen Sohn wird auch einmal so nach dem Wohnort Domenico da S. Marcilian genannt. Als Zeuge hat

sich ein Giovanni Licinio, Glasmaler von Murano unterschrieben. Wir lernen so also einen neuen Künstler aus der schon besprochenen Familie Licinio kennen.

Lorenzo Stampa gibt an, daß Pistoja in S. Salvatore wohne. Es gelang aber nicht, in den Totenregistern dieser Pfarrei das genaue Todesdatum des Malers zu ermitteln, auch nicht in dem allgemeinen Stadtregister.

Außerdem fand sich noch in den Rechnungsbüchern der Prokuratoren di supra, daß Giacomo Pistoja vom September 1566 bis Ende März 1567 größere Arbeiten in den neuen Prokuratien ausgeführt hat, zu denen ihm der Prokurator Marchio Michiel den Auftrag erteilt hatte. Wie bekannt, wird nur ein kleiner Teil des die ganze Länge der Piazzetta einnehmenden Palastes des Sansovino von der Libreria eingenommen. In dem von der Eingangstür nach dem Molo hin sich erstreckenden Teile des Gebäudes befanden sich die »Ridotti« der Prokuratoren der drei Prokuratien; die Prokuratoren stifteten zur Ausschmückung dieser Säle ihre Porträte. In dem Ridotto der Prokuratia di supra befand sich auch das Porträt des Marchio Michiel, von M. Boschini dem Giacomo Tintoretto zugeschrieben. Es hängt jetzt in der Accademia zu Venedig (Nr. 589). Es wird im Katalog immer noch dem Tintoretto zugeschrieben, obgleich ihm die kräftige »ruvidezza« dieses Meisters fehlt und es auch in der Farbe fremdartig süßlich ist. Da wir nun wissen, daß Pistoja für Marchio Michiel größere Arbeiten ausführte, scheint es ungezwungen, den Autornamen dieses Porträts, den Namen des Tintoretto, durch den des Pistoja zu ersetzen. Wir hätten so auch ein Porträt von der Hand dieses großen unbekannten Meisters, und es wird sicher gelingen, ihm noch eine ganze Anzahl ähnlicher zuzuweisen, die man jetzt noch mit dem Namen des Tintoretto bezeichnet.

Im letzten Beiheft stellten wir die Vermutung auf, daß der Sohn Giacomos Antonio Zapello detto Pistoja geheißen hat. Nun finden wir in diesen Rechnungen der Prokuratoren, die ohne Unterbrechung in dem Quaderno fortlaufen, einen Antonio depentor und einen Giacomo di Antonio depentor erwähnt. Wir glauben nicht zuweit zu gehen, wenn wir annehmen, daß Giacomo di Antonio und Giacomo Pistoja eine Person seien; Antonio würde dann der Sohn, Antonio Zapello detto Pistoja, sein. Es hieß also der Vater sowohl, als auch der Sohn Giacomos Antonio, ein Vorkommnis, auf dessen Häufigkeit in Venedig wir schon so oft hingewiesen haben.

1572 alli 8 Marzo in Muran.

Io *Lorenzo Stampa pitor* venician cognosendo la vita nostra mortale et incerta de hora ho volesto far questo mio ultimo testamento trovandome sano per dio gracia habitante in la Contra de san Donao in la chasa de messer Lorenzo Loredan q. s. Bernardo pero rachomando l' anema mia al suo Chreator, i laso a monsignor Benanca per sua devocion el Christo con la Chana a messer *Danese Chatani schultor* per debito la testa depenta di san Girolemo laso a messer *Jachomo pitor sta a la madona de lorto* non per meterli in Chasa bela chosa, ma a cio se ricorda de mi; el mio retrato laso a madona Diana sta in champo de lerba a santa Sofia in chompagnia de madona Gierolema mogier del beher; la choltra de sea zala et si fuse mii quadri da a vender sia i danari de madona Diana et si non se vende sia i quadri de madona per esser stato tre ani in Chonpagnia a la Madalena in chasa con la sopradita madona Gerolema laveva una masera cha nome Guana fia de dona Ana de Vesentina et per aver abudo servitti da la dita masera Guana per mercede li laso il stramaco el pagiariso la schiavina chavacal, chusin, do pera nincioli, el saco vehio a fogiami, il pano verde va divanci al leto cha la franca, i chavaleti con sue tavole, stuore et storioli, una chasa verde con la Chiave el mantil più groso a opera et tre tovagioli a opera, el mastelo, do chagni tuto il restante

laso a messer *Giacomo Pistogia pitor sta a San Salvator* zo dil ponte in chale di Santantonio laso quel di cha et si avesse fuor di chasa et si avesse aver da qual chun sia suo questo ultimo mio testamento et termenazione fato de mia man propria.

Testes: *Io Giovanni Licinio detto Obizo dipintor da vetri in muran* fui testimonio pregado da messer Lorenzo Stampa sopraditto qual disse questo esser il suo ultimo testamento.

Io Isepo de Santo da Feltre precettor in Murano fui pregado di sottoscriver al soprascritto testamento per testimonio da messer Lorenzo Stampa sopradetto qual disse questo esser il suo testamento et ultima voluntà et cosi mi ho sottoscritto.

A tergo.

1572, 8 Marzo Lorenzo Stampa n.º 5.

(Archivio di Stato in Venezia — Cedule testamentarie — Busta Lettera *S. t.*)

MDLXVI Spexe delle caxe del Clarissimo messer Marchio Michiel honorabile procurator die dar . . . .

adi 14 settembrio per cassa conttadi a maistro Jacomo depenttor L. 24,16 per poliza de questo di . . . . L. 398

adi 23 ottobrio per cassa conttadi a maistro Jacomo Pistogia depenttor L. 37,4 per poliza de questo di . . . . L. 403

adi 13 zener per cassa conttadi a maistro Jacomo Pistogia depenttor per poliza de 24 decembrio pasatto . . . . L. 412

adi 20 zugno per cassa conttadi a maistro Anttonio depenttor L. 18,12 per poliza de 19 ditto . . . . L. 430

(Procuratori di S. Marco. Supra. Quaderno di Chiesa — Registro n.º 3 — C.te 399.)

1567 adi 17. april — per cassa conttadi a maistro Jacomo de Anttonio depenttor ducati 5 per poliza de 16 ditto . . . . L. 424

(Quaderno di Chiesa — Registro n.º 3. C.te 416.)

1567 adi 24 mazo — per cassa conttadi a maistro Jacomo de Anttonio depenttor ducati 7 per poliza de questo di . . . . L. 428

adi 27 ditto — per cassa conttadi a Jacomo depenttor ducati 8 per poliza de 18 ditto . . . . L. 428

(Ibid. C.te 427.)

ALESSANDRO OLIVERIO

In unserm letzten Beiheft-Beitrag haben wir über diesen Maler zwei Dokumente veröffentlicht. Das erste war seine Unterschrift unter dem Testamente der Frau des Garzone des Palma vecchio, Alvise fio di Serafin, vom Jahre 1532. Das zweite enthielt die Angabe, daß Slava, die *Relicta* des Oliverio, am 9. August 1539 sich auf den Magistrat del Proprio begab, um ihre Ansprüche auf die Erbschaft ihres Sohnes zu erheben.

Es hat sich nun des weiteren im Libro dei conti des Lorenzo Lotto ein Eintrag vom 26. Oktober 1542 gefunden, daß er seinem Freunde, dem Maler Alessandro Oliverio, 6 Lire geliehen und als Pfand eine kleine Quantität Ultramarin bekommen habe. Lotto hat aber in seiner steten Gutmütigkeit im August 1544 das Pfand zurückgegeben und die Schuld auch noch erlassen.

Nach dem bisher Bekannten müßte man glauben, daß Alessandro Oliverio 1536 bereits tot gewesen wäre, und es scheint, man muß annehmen, daß im Rechnungsbuche des Lotto von einem andern Alessandro Oliverio die Rede ist. Das ist aber ganz unglaubhaft. Sehr viel wahrscheinlicher wird das Wort »Relicta« in den Akten des Magistrats del Proprio ein Schreibfehler gewesen sein. Es kamen nämlich auf diese Behörde

sämtliche *Witwen* Venedigs, um sich, ehe zur Erbteilung des Nachlasses ihrer verstorbenen Männer geschritten wurde, den Betrag ihrer Mitgift sicher zu stellen.

Die Frau des Alessandro Oliverio kam nun nicht um der Erbschaft ihres Mannes, sondern ihres Sohnes willen; so schrieb der Schreiber in sein flüchtig abgefaßtes Notatorio in alter Gewohnheit trotzdem Relicta, obgleich Oliverio noch am Leben war. Man darf also bestimmt annehmen, daß Alessandro Oliverio im Jahr 1544 noch gelebt hat.

Ich sagte früher, ich wisse nicht, wohin das früher im Hamilton Palace befindliche Porträt mit der Bezeichnung Alessandro Oliverio gekommen sei. Ich erfahre, daß es in der irischen Nationalgalerie zu Dublin ist. Durch die Güte des Direktors, Sir Walter Armstrong, ist es mir möglich, den Lesern eine wohlgelungene Nachbildung davon vorzuführen. Das Bild ist ganz giorgionesk, nur die Hände sind etwas schwach in der Zeichnung.



Alessandro Oliverio
Männliches Bildnis
National Gallery of Ireland, Dublin

Kulturgeschichtlich interessant ist das Juwel, das der Dargestellte an der Halskette trägt; es ist ein Zahnstocher. Man machte diese damals aus Gold oder vergoldetem Silber, oft in Gestalt von Schlangen; sie waren mit Rubinen und Perlen besetzt. An goldenen Ketten oder Goldschnüren (so in unserm Falle) wurden sie um den Hals getragen. Die jungen venezianischen Gecken kokettierten mit ihnen oder gaben sich eine contenance damit.

Das Porträt ist signiert: Alessandrus Oliverius. V. d. h. Venetus, Alessandro war also in Venedig wahrscheinlich von bergamaskischen Eltern geboren.

Adi 26 ottobre 1542 — In Venetia —

Die dare el compare Alexandro Olivier depentor in borgoloco de San Lorenzo in Venetia per prestati L. 6 et per segno volse lassar in deposito azuro ultramarin sazi. 4 con la carta qual azuro ho lassato in man a misser Bartolomeo Carpano zoilier in Venetia in ruga in cale dal Sol, quale habia a restituire al sopradito compare dandoli L. 6. — L. 6. s. —

Adi . . . . . . agosto 1544. In Venetia. —

El contrascrito mio compare Alexandro Olivier hebbe el suo azuro per mia comissione gratis senza denari per che non haria comodo torlo, ma bisognoso; et con mia lettera a misser Bortolomio Carpan feci dargelo.

(Il Libro dei Conti di Lorenzo Lotto — Pubblicato per cura del Ministero della Pubblica Istruzione. — In Roma coi Tipi dell' Unione Cooperativa Editrice. — M.D.CCC.XCV — Carte 19.)

GIOVANNI ORIOLI

In der Londoner Nationalgalerie befindet sich ein Porträt des Lionello d' Este, mit der Inschrift: Opus Iohannis Orioli. Crowe und Cavalcaselle halten den Meister des in Tempera ausgeführten Bildes für einen Schüler des Pisanello. Nun ist bekannt, daß am Hofe Lionellos eine Konkurrenz zur Fertigung seines Porträts ausgeschrieben wurde und daß Giacomo Bellini als Sieger daraus hervorging, der daraufhin von dem Dichter Ulisse in Versen gefeiert wurde. Man darf diesen Ulisse nicht ohne weiteres mit dem Paduaner Ulisse Aliotti identifizieren. P. Schubring glaubt das Werk des alten Bellini im Louvre gefunden zu haben. Das Porträt ist aber im Verhältnis zu der Madonna zu klein und unbedeutend, als daß es einem so feierlichen Auftrage hätte entsprechen können.

Über den Giovanni Orioli hat sich bisher meines Wissens keine archivalische Nachricht gefunden. Bei der Durchforschung der Klosterakten der Terra ferma im venezianischen Archive fand sich nun die Notiz vom Jahre 1501, daß in dem Städtchen Asola bei Brescia im Convento di S. Croce ein Maler namens Ioannes Petrus de Oriolis tätig gewesen ist.

Da Lionello d' Este 1450 gestorben ist, müßte, wenn wir annehmen, daß das Londoner Porträt ein Originalporträt gewesen sei, jener Orioli schon 1450 tätig gewesen sein. Nimmt man das Bild in der Nationalgalerie aber für eine gute Kopie nach dem Porträt eines Zeitgenossen des Lionello, so ließe sich die Hypothese aufstellen: das preisgekrönte Porträt des Bellini ging verloren, es ist uns aber eine Kopie erhalten von der Hand des Giovanni Pietro de Oriolis.

Die Meinung von Crowe und Cavalcaselle, daß Orioli ein Schüler des Pisanello gewesen sei, ist nicht sehr fest gegründet; das Bild des Orioli ist viel ansprechender als das des Pisanello. Die Schule ist bei einem so einfachen Profilbilde schwer festzustellen; immerhin scheint die Schönheit der Farbe auf Venedig hinzudeuten.

1501 — 21 Aprilis — . . . . Presentibus . . . . Magistro Joanne Petro de Oriolis pictore. Frate Carità dall' Acqua Negra istituisce suo erede il convento di S. Croce d' Asola (Brescia).

(Miscellanea — Pergamene — S. Croce di Asola.)

FRANCESCO DE FRANCISCHIS

Bisher waren über diesen Künstler nur ein paar archivalische Nachrichten und Notizen alter Guiden über Bilder von ihm erhalten, die seitdem verloren gegangen sind. Nun hat sich aber im Archiv der Brera ein aus der napoleonischen Zeit stammendes Verzeichnis von paduanischen Bildern gefunden, in welchem eine Ancona beschrieben wird mit der Angabe, daß auf einem Streifen des Rahmens die Inschrift stände: »1447. Franciscus Storibono incisit, Franciscus de Franciscis pinxit«. Diese Ancona ist in ihre einzelnen Teile zerlegt, und während die Bilder sämtlich unversehrt im Museo civico zu Padua erhalten sind, ist der Rahmenteil mit der Inschrift in Verlust geraten.

Die Bilder sind sehr altertümlich gemalt; die Zierate sind noch gotisch, die Schmucksachen sind als schwer vergoldete Stuckreliefs gearbeitet. Der Stil hängt unverkennbar von Antonio Vivarini ab, wie der Cicerone denn auch eine gemeinsame Arbeit von Antonio und Bartolomeo von Murano annahm.

Auf einer der Tafeln findet sich die unerklärliche Inschrift: »fra Bartolamio di ssiena e Nicolò Sachariola.«[1])

Pietro Paolotti bezieht ein Dokument von 1443, in dem ein Maler Franciscus ohne alle andere Benennung, wohnhaft in S. Giuliano, genannt wird, ohne weiteres auf Francesco de Franciscis. Es gab aber damals wohl noch andere Maler namens Francesco in S. Giuliano; sicher wissen wir das von einem »Franciscus Ser Marini Pictor de confinio sancti Juliani« aus dem Jahre 1453[2]). Es bleibt also zweifelhaft, ob jenes Dokument sich wirklich auf den Francesco de Franciscis bezieht.

Das früheste sichere Datum ist eine Signatur von 1445. Eine weitere Signatur stammt von 1446. 1447 ist das Datum der Ancona. 1456 finden wir den Künstler wieder als Zeugen. 1468 unterschreibt er sich mit der Angabe des Namens seines Vaters: Bartolomeo. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir auch, daß der Maler seine Wohnung nach S. Sofia verlegt hat.

Aus dem Jahre 1473 finden wir die Firma eines »Franciscus de Franciscis Aurifex« in Verbindung mit dem Maler Michael de Arboribus. Es ist nicht gewiß, daß dieser Franciscus mit unserem Maler identisch gewesen ist; aber die Möglichkeit besteht bei der damals so häufigen Verbindung der Gewerbe des Malers und des Goldschmiedes. Es gab auch einen Lazaro de Francischis, der sowohl der Scuola der Intagliatori wie der der Pittori angehörte. Wir besitzen Kontrakt und Quittung über eine von ihm geschnitzte und gemalte Palla für die Kirche S. Fusca in Torcello. Im Jahre 1483 hören wir, daß ein Lazaro de Franciscis q. Antonio tot war. Wenn der Bildschnitzer Lazaro mit diesem identisch war, so kann jener nicht ein Bruder unseres Malers Francesco gewesen sein, denn dessen Vater hieß, wie wir sahen, Bartolomeo. Das Todesdatum des Francesco de Francescis ist unbekannt.

1445, 7 septembris — .... Ser *Franciscus de Francischis pictor* Sancti Juliani.

(Cancelleria Inferiore — Notaio Francesco ab Elmis — Busta n.º 75.)

1446, 4 luglio — testis: *ser Franciscus de Francischis pictor* de confinio Sancti Juliani.

(Cancelleria Inferiore — Notaio Francesco ab Elmis.)

1456, 15 marty — Ego Agnexina uxor Nobilis viris domini Jeronimus Chaucho de confinio sancti Augustini .... testes: magister Petrus barbitonsor quondam Pasqualinij de Sancto Paulo — magister *Franciscus de Francischis pictor* de Sancto Juliano.

(Sez. Not. Nodaro Francesco Grassi — Busta n.º 531.)

1468, 1 aprilis — Ego Guielmus Cortexe merzarius quondam ser Eustachij . . . .

Ego Jacobus chondam Tome testis subscripsi — Ego *Francischus de Francischis quondam ser Bartolomej* testis subscripsi.

testes: ser Jacobus chondam Tome sancti Bartolomoi et ser Franciscus de Francisci sanctae Sophiae.

(Sez. Not. Nodaro Tomaso de Bernardo — Busta n.º 86. n.º 27 protocollo.)

1473, 13 Junij — Helena da Budoa . . . .

testes: Franciscus de Francisis aurifex et Michael de arboribos pinctor.

(Sez. Not. Nodaro Belletto Francesco — B.ª 377 — Test.to 78.)

[1]) Vgl. den Aufsatz von Andrea Moschetti »Un ancona di Francesco de Franceschi, pittore Veneziano del secolo XV«. Padova 1904.

[2]) Arch. di Stato, Venezia. Cancell. Infer. not. Francesco Helmis. B. 86. Protoc. 82 tergo.

1474, 18 decembris — Sub logia magna comunis torcelli presentibus ser Antonio Francisci, ser Nicolao Grotto, ser Jacobo Naressi, ser Marchesino Scarso, et magistro Donato tonsore testibus et aliis: Ibique coram domino potestate existentes magister Lazarus de Franciscis incisor lignorum et pictor habitator Venetijs in contrata sancti Leonis ex una et ser Andreas Bordolo, Castaldio: et ser Antonius lignarolus sub castaldio scole sancte Fusche de Torcello. ex alia insimul convenerunt et forum fecerunt: de una anchona et palla fienda ad altare magnum ecclesie sancte Fusche de Torcello. Super forma unius designi per dictum magistrum Lazarum portati ostensi et dimissi in manibus dicti castaldis sancte Fusche. Quam pallam et anchonam ipse magister Lazarus se obtulit daturum. expletam usque ad festum ascensionis proxime futurum pro solutione cuius ipse magister Lazarus habere debeat ducatos quinquaginta quinque auri boni et iusti ponderis: in termino trium castaldionum, videlicet tercium tempore presentis castaldionis, alterum tercium tempore alterius castaldionis, et alterum tercium tempore alterius tercii castaldionis dicte scole sancte Fusche. In tantum quod ab ipsis castaldionibus habere debeat dictos ducatos quinquaginta quinque pro integra sua solutione dicte anchone et palle ut supra construende: Qui magister Lazarus habuit in presentia suprascriptorum testium pro capara dicte palle ducatum unum: intelligendo quod ubi ipsum designum pictum est chroceum et scriptum aurum: sit deauratum promittentes ipse magister Andreas castaldio pro se et nomine suorum successorum castaldionum et ipse magister Lazarus omnia suprascripta attendere et observare; et non contrefacere vel venire aliqua ratione vel causa sub obligatione omnium bonorum suorum et dictorum castaldionum presentium et futurorum.

die 18 octobris 1480.

In Cancelleria Magna comunis Torcelli presentibus ser Francisco Terzago quondam ser Laurentij habitatore Venetiarum in contrata sancti Lij et ser magistro Donato Cyroico Torcelli testibus. Ibique prudens et discretus vir magister Lazarus de Franciscis confessus et manifestus fuit se integre fuisse satisfactum de laborio facto ab ipso in pala scolae sanctae Fuscae. Nam in presentia mea et testium suprascriptorum recepit a ser Antonio lignariolo uti gastaldione dictae scholae pro resto solutionis exequite pale lib. 84. v — videlicet libras octuaginta quatuor. Et ego Joannes Franciscus canalis subscripsi de voluntate partium.

(Podestà di Torcello — B.ª 112.)

1483, 6 Junij — Domini judices duo (Giacomo Cogo e Marco Morosini) ..... virtute unius investitionis sine proprio facto ad nomen domine Lene relicte Antonij de Franciscis uti residuarie domine Blanche de Franciscis relicte ser Lazari de Franciscis cond. ser Antonij ...... dederunt insolutum ad proprium eidem domine Lene .... pro ducatis septuaginta quinque pro resto duc. 91 de quibus remansit creditrix post carcerationem alias factam per officium vini ...... dijudicationis de ducatis 300 ut in ea partem unius magazeni planipositi in confinio Sancti Cassiani ......

(Proprio, Minutarum T.º C^{ste} 59.)

Gedruckt in der Reichsdruckerei.